This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

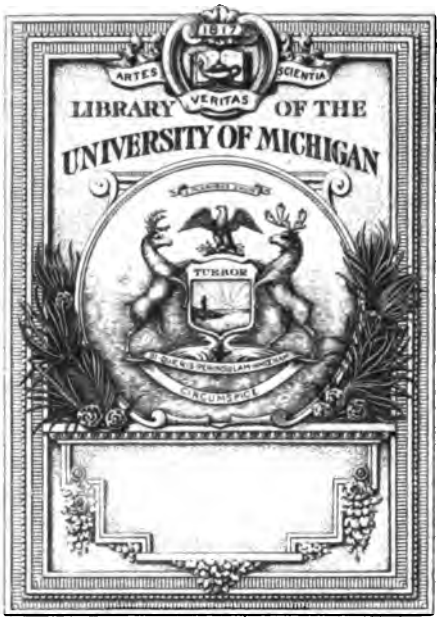
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

a39015 00033649 8b

Digitized by Google




RECEIVED IN EXCHANGE
FROM
Cleveland Public Library

Digitized by Google

P
2
.E

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

TC
2881
E59

# VERSBAU UND GESANGLICHER VORTRAG

DES

# ÄLTESTEN FRANZÖSISCHEN LIEDES.

EIN BEITRAG ZUR LEHRE VOM RHYTHMISCHEN VERSE

VON

**M. ENNECCERUS.**

MIT DEN HANDSCHRIFTENBILDERN DER EULALIALIEDER UND DES LUDWIGSLIEDES.

FRANKFURT A. M.
VERLAG VON F. ENNECCERUS.
1901.

Digitized by Google

Digitized by Google

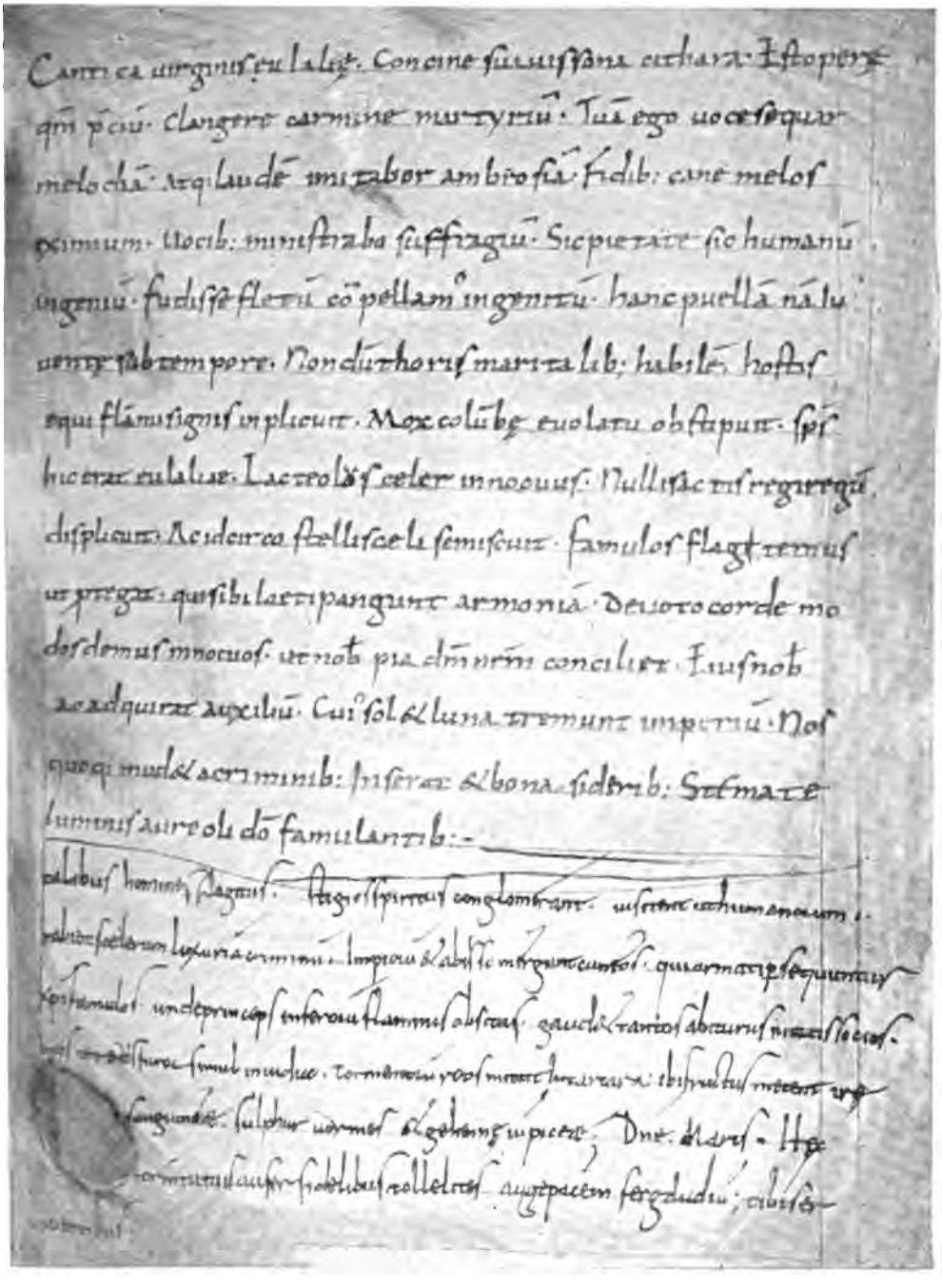
Digitized by Google

PC
2881
.E59

Clichés angefertigt von C. Closheim in Frankfurt a. M.
Druck von G. Otto's Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

Digitized by Google

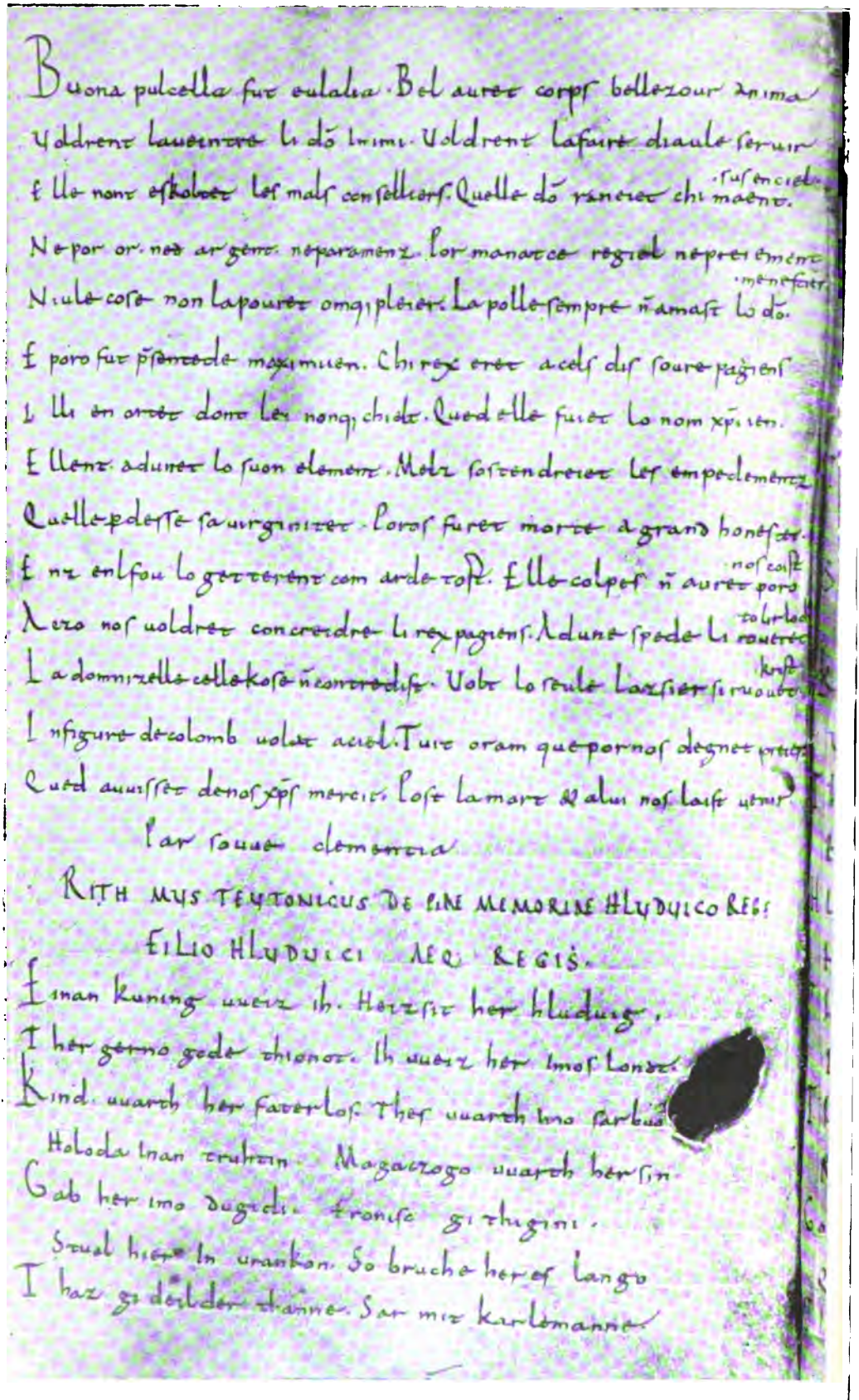
# Tafel I.



Lateinische Eulaliasequenz,
Sequenz Dominus Caeli Rex, Vers XIII$_a$ bis Schluss.

Digitized by Google

## Tafel II.



Buona pulcella fut eulalia. Bel auret corps bellezour anima
Voldrent laueintre li dõ inimi. Voldrent lafaire diaule seruir
Elle nont eskoltet les mals conselliers. Quelle dõ raneiet chi maent. sus en ciel
Ne por or. ned argent. neparamenz. Por manatce regiel nepreiement
Niule cose non lapouret omq; pleier. La polle sempre ñ amast lo dõ. menestier
E poro fut p̃sentede maximiien. Chi rex eret acels dis soure pagiens
Elli en ortet dont lei nonq; chielt. Qued elle fuiet lo nom xp̃iien.
Ellent adunet lo suon element. Melz sostendreiet les empedementz
Quelle p̃desse sa uirginitet. Poros furet morte a grand honestet.
Enz enlfou lo getterent com arde tost. Elle colpes ñ auret poro nos coist
Acro nos uoldret concreidre li rex pagiens. Adune spede li rouerent tolir lod
La domnizelle celle kose ñ contredist. Volt lo seule lazsier si ruouet krist
Infigure de colomb uolat aciel. Tuit oram que por nos degnet preier
Qued auuisset de nos xp̃s mercit. Post la mort & alui nos laist uenir
Par souue clementia

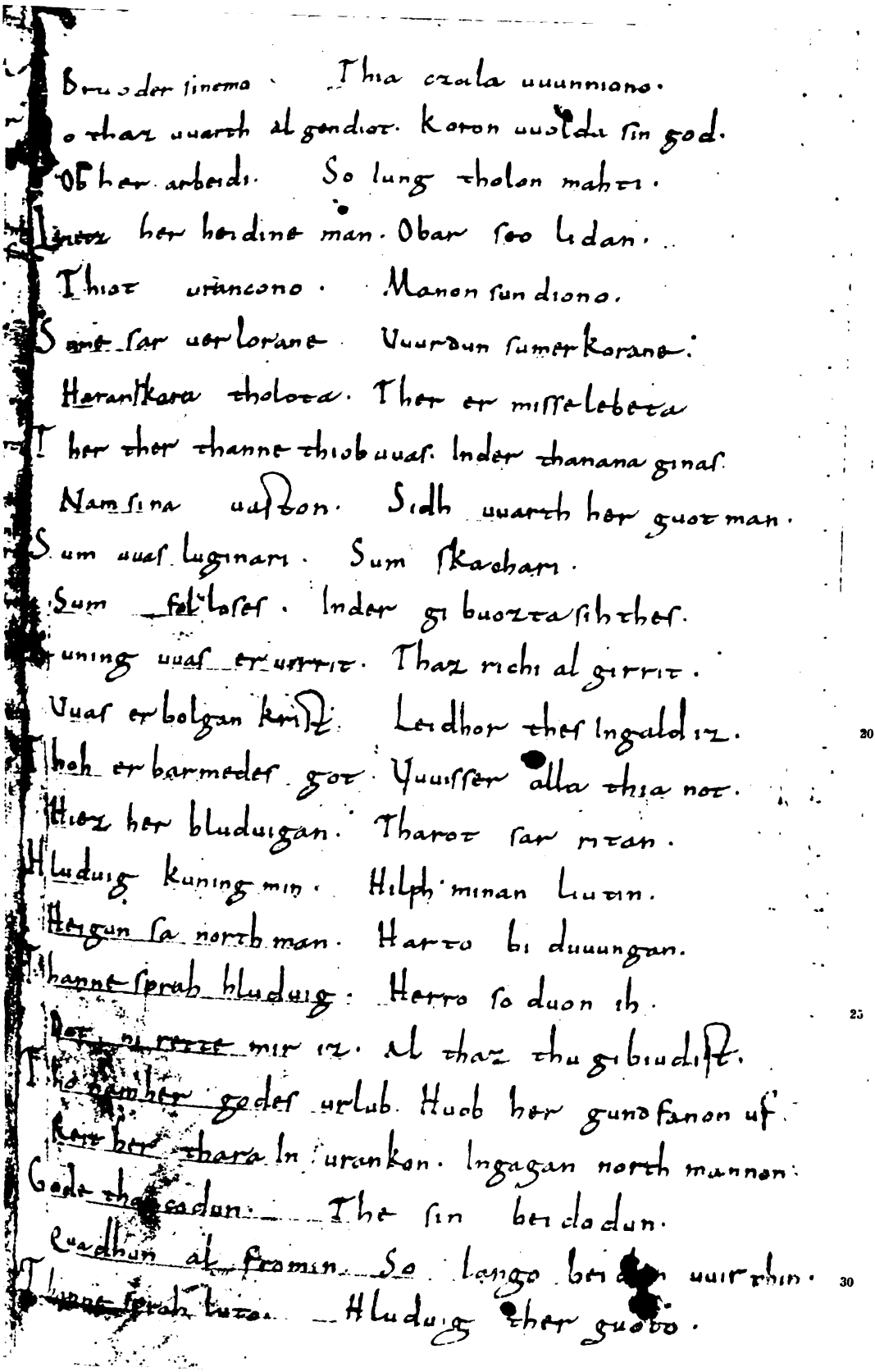
RITHMUS TEUTONICUS DE PIAE MEMORIAE HLUDUICO REGE
FILIO HLUDUICI AEQ. REGIS.

Einan kuning uueiz ih. Heizsit her hluduig.
Ther gerno gode thionot. Ih uueiz her imos londt.
Kind. uuarth her faterlos. Thes uuarth imo sarbuo
Holoda inan truhtin. Magaczogo uuarth her sin.
Gab her imo dugidi. Fronisc gi thigini.
Stual hier in urankon. So bruche her es lango
Thaz gi deilder thanne. Sar mit karlemanne.

Altfranzösische Eulaliasequenz und Ludwigslied, Vers 1—7.

Digitized by Google

Tafel III.



Bruoder sinemo. Thia czala uuunniono.
o thaz uuarth al gendiot. Koron uuolda sin god.
Ob her arbeidi. So lung tholon mahti.
Inetz her heidine man. Obar seo lidan.
Thiot urancono. Manon sun diono.
Sune sar uerlorane. Uuurdun sumer korane.
Heranskara tholota. Ther er misselebeta
Ther ther thanne thiob uuas. Inder thanana ginas.
Nam sina uaston. Sidh uuarth her guot man.
Sum uuas luginari. Sum skachari.
Sum folloses. Inder gi buozta sih thes.
Kuning uuas er uirrit. Thaz richi al girrit.
Uuas er bolgan krist. Leidhor thes Ingaldiz.
Thoh er barmedes got. Yuuisser alla thia not.
Hiez her bluduigan. Tharot sar ritan.
Hluduig kuning min. Hilph minan liutin.
Heigun sa north man. Harto bi duuungan.
Thanne sprah hluduig. Herro so duon ih.
Dot ni rette mir iz. Al thaz thu gibiudist.
Tho nam her godes urlub. Huob her gundfanon uf.
Reit her thara In urankon. Ingagan north mannon.
Gode thancodun. The sin beidodun.
Quadhun al fromin. So lango beidun uuirthin.
Thanne sprah luto. Hluduig ther guodo.

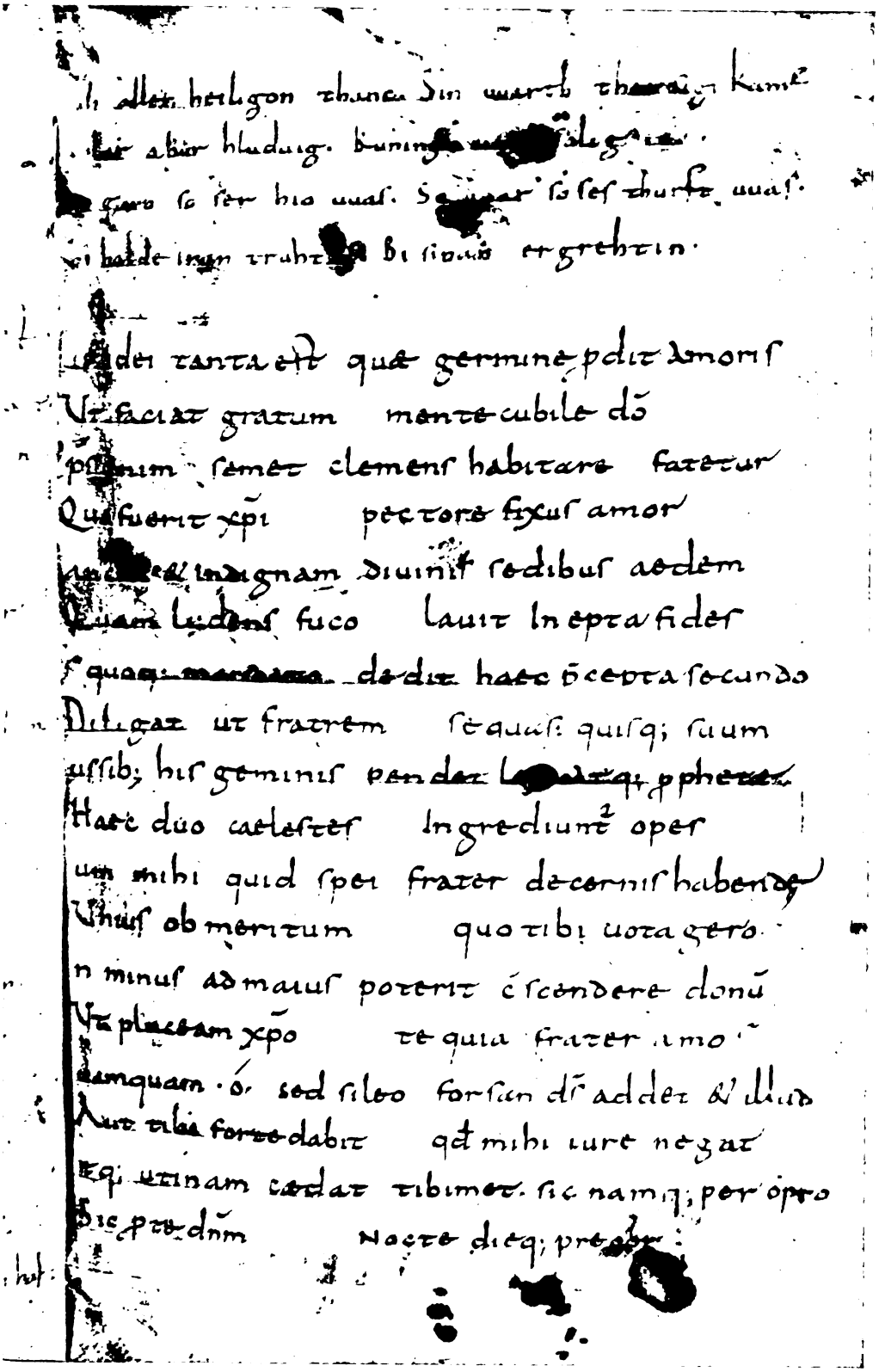
Ludwigslied, Vers 8–31.

Digitized by Google

32 Trastet [illegible] Mine not stallon.
[illegible] anta mih god Ioh mir selbo g[illegible]
Ob hiu rat thuhti Thaz ih hier ge[illegible]
35 Mih selbon ni sparati. Uncih hiu gineriti.
Nu uuillih thaz mir uolgon. Alle godes holilon.
Gi skerit ist thiu hier uuist. So lango so uuili krist.
Uuil her unsa hina uarth. Thero habet her giuuaht
So uuer so hier In ellian. Gi duot godes uuillion.
40 Quimit he gi sund uz Ih gi lonon imoz.
Bilibit her thar Inne. Sinemo kunnie.
Tho nam her skild Indisper. Ellianlicho reit her.
Uuolder uuar er rah chon. Sina uuidar sah chon.
Tho niuuas iz buro lang. Fand her thia northm[illegible]
45 Gode lo[illegible] sageda. [illegible] sihit thes her ger[illegible]
Ther kuning reit kuono. Sang lioth fruno
Ioh alle saman sungun. Kirrie leison
Sang uuas gi sungan. Uuig uuas bigunnan.
Bluot skein In uuangon. Spilodun ther urankon
50 Thar uaht thegeno gelih. Nichein soso hluduig.
Snel Indi kuoni Thaz uuas imo gekunni
Suman thuruh skluog her. Suman thuruh stah her.
Her skancta cehanton. Sinan fian
Bitter [illegible] lides So uue hin hio thes libes.
55 Gilobot si thiu godes kraft. Hluduig uuarth sigi[illegible]

Ludwigslied, Vers 32—55.

Digitized by Google



Ludwigslied, Vers 56—59,
die Distichen Vis fidei, Vers 1—18.

Digitized by Google

Digitized by Google

# VERSBAU UND GESANGLICHER VORTRAG

DES

# ÄLTESTEN FRANZÖSISCHEN LIEDES.

---

EIN BEITRAG ZUR LEHRE VOM RHYTHMISCHEN VERSE

VON

M. ENNECCERUS.

---

FRANKFURT A. M.
VERLAG VON F. ENNECCERUS.
1901.

Digitized by Google

G. Otto's Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

Digitized by Google

## Berichtigungen.

(s. auch Seite 119 u. 121.)

S. 7 vor Vers 10a setze C statt B.
S. 63 desgl.
S. 66 Z. 1 statt máximién l. máximiēn.
S. 93 Z. 4 von unten, statt corps l. córps.
S. 106 Z. 11 vor Art schiebe ein: der.
S. 110 Z. 4 statt S. 50 l. S. 60.
Z. 8 statt eine l. ein.
S. 114 Z. 15 vor Nachricht schiebe ein: indirekte.
Z. 17 muss es heissen: Er eifert gegen die für die neue Singweise sprechenden Gründe:

Digitized by Google

Digitized by Google

MEINER LIEBEN GROSSTANTE

# JUTTA VON ILTEN,

GEBORENEN FREIIN GROTE SCHAUEN,

ZUM EINTRITT

IN IHR

## 101. LEBENSJAHR.

12. JUNI 1801. 12. JUNI 1901.

Digitized by Google

Digitized by Google

Exch. (Priced)
Cleveland Pub. Lib.
11-27-1931

# I. DIE NACHBILDUNGEN DER LAT. EULALIASEQUENZ. DIE A-VERSE. DER AUFBAU DER LAT. EULALIASEQUENZ.

Die lateinische Eulaliasequenz und ihre beiden Nachbildungen, die lat. Sequenz Dominus caeli rex und die altfranzösische Eulaliasequenz, befinden sich in genannter Reihenfolge unmittelbar hintereinander in einem aus dem 9. Jahrhundert stammenden Codex, der ehemals der Benediktinerabtei St. Amand am Elnon gehörte und jetzt unter Nr. 143 in der Stadtbibliothek in Valenciennes aufbewahrt wird. Das erste und letzte Lied sind nach H. Suchiers Feststellung um das Jahr 880 gedichtet; ihre Entstehung kann im äussersten Falle nur vier Jahre auseinander liegen. Dem Dichter der franz. Sequenz muss also die Melodie des lat. Vorbildes bekannt gewesen sein. Wohl mit Recht wird daher von Suchier angenommen, dass der Tonsatz der lat. Verse beim Gesang der ihnen entsprechenden franz. Verse benutzt wurde.

Völlig sicher ist die Versbetonung der A-Verse — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —[1]), da zwei dieser Verse:

VIIIa. spiritus hic erat eulaliae.

b. lacteolus celer innocuus.

wörtlich der metrischen Eulaliahymne des Prudentius entnommen sind, deren 215 Verse durchweg dieses Schema aufweisen. Suchier nimmt für die lat. A-Verse, wie überhaupt für das ganze lat. Gedicht, Cäsur vor der viertletzten Silbe an. Um diese Cäsurlage in Vers Ib zu erzielen,

[1]) Der besseren Übersicht wegen sind in dieser Schrift überall die metrischen Zeichen —◡ angewandt, doch bedeutet — nicht zwei Moren und ◡ eine More, sondern — ist das Zeichen der Iktsilbe und ◡ das der Silbe des leichten Taktteils.

Digitized by Google

## DIE LATEINISCHE EULALIASEQUENZ.

### I. TEIL.

| | | |
|---|---|---|
| A. | I. a | Cántica vírginis ēūlaliæ. |
| | b | Cóncine suávissoná cithará. |
| A. | II. a | Ést operæ quoniám preciúm. |
| | b | Clángere cármine mártyriúm. |
| B. (= E) | III. a | Tuam ego voce sequar melodiam. |
| | b | Atque laudem imitabor ambrosiam. |
| C. | IV. a | Fidibus cane melos eximium. |
| | b | Vocibus ministrabo suffragium. |
| D. | V. a | Sic pietate[m] sic humanum ingenium. |
| | b | Fudisse fletum compellamus ingenitum. |
| E. (= B) | VI. a | Hanc puellam nam juventae sub tempore. |
| | b | Nondum thoris maritalibus habilem. |
| E. (= B) | VII. a | Hostis equi flammis ignis inplicuit. |
| | b | Mox columbae evolatu obstipuit. |

### II. TEIL.

| | | |
|---|---|---|
| A. | VIII. a | Spíritus híc erat ēūlaliæ. |
| | b | Lácteolús celer ínnocuús. |
| B. (= E) | IX. a | Nullis actis regi regum displicuit. |
| | b | Ac idcirco stellis caeli se miscuit. |
| C. | X. a | Famulos flagitemus ut protegat. |
| | b | Qui sibi laeti pangunt armoniam. |
| D. | XI. a | Devoto corde modos demus innocuos. |
| | b | Ut nobis pia deum nostrum conciliet. |
| E. (= B) | XII. a | Ejus nobis ac adquirat auxilium. |
| | b | Cujus sol & luna tremunt imperium. |

### SCHLUSS.

| | | |
|---|---|---|
| A. | XIII. a | Nós quoque mú[n]det a críminibús. |
| | b | Inserat ét bona síderibús. |
| A. + b. | XIV. | Stém[m]ate lúminis aúreolí deo famulantibus. |

Digitized by Google

# DIE ALTFRANZÖSISCHE EULALIASEQENZ.

## I. TEIL.

A. 1.a Búona pulcélla fut eulaliá.
b Bél avret córps bellezour animá.

A. 2.a Vóldrent laveintre li deo inimí.
b Vóldrent lafaire diávle ser vír.

B. 3.a Elle nont escoltet les mals con selliers.
b Quelle deo raneiet chi maent sus en ciel.

C. 4.a Ne por or. ned ar gent. neparamenz.
b Por manatce regiel nepreiement.

D. 5.a Ni u le cose non la povret omque pleier.
b La polle sempre non amast lo deo menestier.

E. 6.a E poro fut presentede maximiien.
b Chi rex eret acels dis sovre pagiens.

## II. TEIL.

A. 7.a Ílli en órtet dont lei nonque chielt.
b Quéd elle fúiet lo nóm chresti ien.

A. 8.a Éllent adúnet lo suon elemént.
b Mélz sostendréiet les émpedeméntz.

A. 9.a Quélle perdésse sa vírginitét.

B. b Poros furet morte a grand honestet.

B. 10.a Enz enl fou la[2]) getterent com arde tost.
b Elle colpes non avret poro nos coist.

D. 11.a Aczo nos voldret con creidre li rex pagiens.
b Ad une spede li roveret tolir lo chieef.

D. 12.a La domnizelle cellekose non contredist.

E. b Volt lo seule lazsier si ruovet krist.

## SCHLUSS.

C. 13.a Infigure de colomb volat aciel.
b Tuit oram que por nos degnet preier.

C. 14.a Qued avuisset denos christus mercit.
b Post la mort & alui nos laist venir.

b. Par souve clementia.

[2]) HS. verschrieben lo.

Digitized by Google

## SEQUENZ DOMINUS CAELI REX.

(nach P. v. Winterfelds Neulesung)[3]).

### I. TEIL.

| | | |
|---|---|---|
| A | I. α | Dóminus cāéli rex ét conditór, |
| | β | Máris et térrae fomés et auctór, |
| B (= E) | II. α | Omnem iussit creaturam sub consona |
| | β | Observare legem pacis armonia: |
| C¹ | III. α | Ut algori calor crepitans |
| | β | Atque limphis aer volitans |
| A | IV. α | Párili fōédere cónveniánt, |
| | β | Síc quoque státum rerum cónficiánt: |
| A¹ | V. α | Quatinus frigoris rigor |
| D¹ | β | Igneam temperet[4]) vim placido fomite, |
| E¹ | VI. α | Liquor item mixtus auris madens aridis |
| | β | Flatum vitae comministret terra genitis. |
| E¹ | VII. α | Cuncta colunt iura pacis atque fidei |
| | β | Arva polus et profundi stangnum pelagi — |
| E (= B) | VIII. α | Solus homo fraude captus daemonica |
| | β | Pacem vitat atque spernit concordiam, |
| E (= B) | IX. α | Magis iras et earum supplicium |
| | β | Quam quietis amans tempus innocuum[4]). |

---

[3]) Ich war sehr erfreut, dass ich unmittelbar vor Drucklegung dieser Schrift die von P. v. Winterfeld in der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur veröffentlichte Neulesung dieser Sequenz erhielt. Mangearts im Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes, Paris und Valenciennes 1889, S. 124 veröffentlichte Lesung, die ich benutzt hatte, konnte daher noch beseitigt werden. Sie enthält eine Reihe von Lesefehlern, z. B. madescat statt madens, quam quibus vis statt quam quietis, in picere statt vim piceae u. a. m. P. v. Winterfelds Lesung ist hier genau wiedergegeben. auch da, wo ich nach alter Manier noch u statt v schreibe; z. B. sangvines. Hinzugefügt sind von mir nur die Bezeichnung der Versarten, sowie die Ikte der A-Verse.

[4]) Hs. temperem, ignocuum.

Digitized by Google

II. TEIL.

| | | |
|---|---|---|
| A | X.α | Únde bellórum cladés oritúr |
| | β | Gládiis múlti saevís pereúnt. |
| B(= E) | XI.α | Apud quosdam fit civilis discordia: |
| | β | Frater fratrem spoliando discruciat; |
| $C^1$ | XII.α | Si rodentes viri mutuo |
| | β | Bibunt sangvinis affinium. |
| A | XIII.α | Tálibus hómines flágitiís |
| | β | Stígios spíritus cónglomeránt, |
| $A^1$ | XIV.α | Visitent ut humanorum |
| $D^1$ | β | Rabiem scelerum luxuriam criminum, |
| $E^1$ | XV.α | Impiorum et abisso mergant cuneos, |
| | β | Qui armati persequuntur Christi famulos. |
| $E^1$ | XVI.α | Unde princeps inferorum flammis obsitus |
| | β | Gaudet tantos abiturus mortis socios, |
| E(= B) | XVII.α | Quos terrenus furor simul invidia, |
| | β | Tormentorum reos mittit in Tartara; |
| E(=B) | XVIII.α | Ibi fructus metent irae sangvineae: |
| | β | Sulphur vermes et gehennae vim piceae. |

SCHLUSS.

| | | |
|---|---|---|
| A | XIX.α | Dómine ⟨ cāéli rex ét conditór, ⟩ |
| | β | Máris ⟨ et térrae fomés et auctór, ⟩ |
| B(= E) | XX.α | Haec tormenta tuis aufer fidelibus, |
| | β | Tolle lites auge pacem fer gaudium |
| b. | | Tibi servientibus. |

stellt er die Worte suavissona cithara um. Seiner Ansicht nach bilden dann nur noch die Verse IIa und VIb eine Ausnahme von der allgemeinen Regel. Suchier hat hierbei den Vers XIIIa übersehen, in dem die Cäsur nicht zwischen a und criminibus liegen darf. In Bezug auf die Gliederung (Distinktionen) der Gesangverse herrschte nämlich im Mittelalter der gesunde Grundsatz: „Observandum quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias, quid cohaerere

Digitized by Google

conveniat, quid disjungi. (Scola[5]) enchiriadis de Musica, abgedruckt bei Gerbert, Scriptores ecclesiastici de Musica sacra. St. Blasien 1784, Bd I, 183b). Das ist dem Sinne nach genau dasselbe, was Bartsch (Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters, Rostock 1868, S. 75) verlangt: „Die Abteilung (der Glieder) muss dérart sein, dass Wörter, die durch den Sinn zusammengehören, nicht auseinandergerissen werden; also die Präposition ist nicht von ihrem Casus zu trennen u. s. w.“ Ein Sänger des 9. Jahrh. würde daher die Cäsur vor a criminibus gelegt haben, nicht zwischen diese beiden Worte.

Was nun Suchiers Umstellung der Worte suavissona cithara anbetrifft, so hat P. v. Winterfeld sie verworfen, weil dadurch das Metrum verletzt werde. Nach ihm sind die A-Verse keine rhythmischen, sondern metrische Verse, suavissona cithara soll nicht Vokativ sondern Ablativ sein; der Dichter spricht nicht zu seiner Zither sondern zum Zitherspieler. Metrische A-Verse in einem im übrigen rhythmischen Gedichte können hier allerdings nicht befremden, da, wie bereits erwähnt wurde, zwei dieser Verse einem metrischen Hymnus entnommen sind. — Mag man nun aber die A-Verse als metrische oder rhythmische ansehen, gesungen sind sie, wie in Abschnitt VIII nachgewiesen werden wird, nicht cum ratione metrica, d. i. in gerader Taktart, sondern vielmehr in der Taktart der rhythmischen Daktylen, dem $^3/_4$ Takt. Für die Beurteilung, ob die Umstellung der beiden Worte zulässig sei, sind daher auch rhythmische Gründe massgebend, und aus diesen ist die Umstellung ebenfalls zu verwerfen. Ohne Umstellung der beiden Worte bilden die vier ersten A-Verse eine einzige ganz vortreffliche rhythmische Periode. Bis zur Mitte des zweiten Verses herrscht gleichmässiges Wiegen in Daktylen[6]), dann geht die Bewegung in schwunghaften Anapästen auf-

[5]) In der aus St. Amand stammenden, jetzt in Valenciennes aufbewahrten ältesten Handschrift dieses Werks ist dasselbe „scola“, nicht „scholia“ benannt.

[6]) Der Charakter der sine ratione gelesenen und gesungenen Daktylen kann durchaus verschieden sein; der rationale (metrische) Daktylus ist konstant , der irrationale (rhythmische) Daktylus da-

Digitized by Google

wärts bis zum Ende des dritten Verses, um endlich im vierten Verse in sanft abfliessenden Daktylen (clangere und carmine haben keinen Versnebenton) zur Ruhe zu kommen. Das ist künstlerisch und schön. Suchiers Wortumstellung vernichtet die Feinarbeit eines Künstlers. Dass hier nicht Zufall, sondern thatsächlich Feinarbeit vorliegt, erkennt man aus dem franz. Gedicht; auch dort bilden die vier ersten A-Verse eine einzige grosse Periode, welche an rhythmischer Schönheit die des lat. Gedichts noch übertrifft, s. Abschnitt VIII. Dennoch ist das lat. Vorbild in seinen Einzelheiten stark benutzt.

| | | | |
|---|---|---|---|
| ést | ôperāé | qùoniám | prèciúm |
| bél | àvret córps | bèllezōūr | ànimá. |

(suavis)soná cìthará — li dó ìnimí.

Noch ein weiteres Moment spricht gegen die Wortumstellung. Bei ihr empfinden wir in drei der ersten vier A-Verse die gleichen rhythmischen Gruppen — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ —. Nur in IIa fühlen wir eine andere Gruppierung — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ —.

In der Form, in der uns das Gedicht überliefert ist,

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ —
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
— | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ —
— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ —

aber haben nur der erste und der letzte der vier Verse die gleiche Gruppierung, die beiden mittleren weichen von ihnen ab, sind aber auch untereinander nicht gleich. — Zwei Gleiche Ia und IIb schliessen also zwei Varianten Ib und IIa ein. — Dies Prinzip wiederholt sich mehrere Male beim Aufbau der Sequenz; man kann es geradezu als das „Kon-

---

gegen ist variabel, er nähert sich bald mehr bald weniger den Werten ♩· 𝅘𝅥𝅯 ♩ | ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩ ♩ ♩. In der Form ♩· 𝅘𝅥𝅯 ♩ hat er einen starken Versnebenton. Je nach dem Wertverhältnis der drei Silben zu einander kann der rhythmische Daktylus hüpfend, wiegend, ebenschreitend, abfliessend etc. sein. Beim rhythmischen Anapäst liegen die Verhältnisse ähnlich. Im weiteren unterscheiden sich die metrische und rhythmische daktylische Zeile durch die Taktart, die erstere hat gerade, die letztere ungerade Taktart ($^3/_4$ Takt). (Eingehender Nachweis in Abschn. IV.)

Digitized by Google

structionsmotiv" des Dichters bezeichnen. — Zur Erläuterung muss hier bereits als gesichert angenommen werden, was erst im weiteren Verlaufe dieser Schrift erwiesen werden wird. Demnach hat das Gedicht überhaupt nur zwei Vers-Grundtypen, den A-Vers und den B-Vers. Der lateinische B-Vers und E-Vers sind rhythmisch identisch; sie werden nur in Rücksicht auf das französische Gedicht, bei dem sie verschieden sind, unterschieden. — Hier, bei der Aufzeichnung des Baues der lat. Sequenz wird des besseren Überblicks wegen statt E das diesem identische B gesetzt. Der C-Vers und der D-Vers sind lediglich Varianten des B-Verses, der C-Vers hat im ersten Versfusse eine unbetonte Silbe weniger, der D-Vers eine unbetonte Silbe mehr als der B-Vers.

Der Aufbau der Sequenz ist folgender:

1. Teil. AA. AA. BB. CC. DD. BB. BB.
2. Teil. AA. BB. CC. DD. BB.
Schluss. AA. Ab. (b = den 7 letzten Silben des B-Verses).

Im ersten Teile folgen also auf die vier das Constructionsmotiv enthaltenden A-Verse die Verspaare B, C, D, B; zwei Gleiche B und B schliessen also wiederum zwei Varianten C und D ein. Dann wird das Verspaar B nochmals wiederholt, damit die beiden B-Verspaare am Schluss gleichsam das Gegengewicht zu den beiden A-Verspaaren am Anfang bilden. Dass ein derartiger Gedanke thatsächlich dem Dichter vorgeschwebt hat, wird durch den zweiten Teil der Sequenz erwiesen, in welchem dem éinen A-Verspaare am Anfang nur éin B-Verspaar am Schluss gegenübersteht. — Auch im zweiten Teil werden die beiden Varianten C und D wieder von zwei Gleichen eingeschlossen.

Man mag diese Art des Aufbaus eine architektonische Spielerei nennen, die Mönche jener Zeit fanden eben an derartigen Spielereien ein Vergnügen; jedenfalls ist der Aufbau logisch gedacht und verständlich, — mit Suchiers Wortumstellung aber wird er unverständlich.

Betrachtet man nun das auf S. 11 gezeigte Bild der vier ersten A-Verse, so lässt sich aus ihm schon erkennen,

Digitized by Google

dass, wenn überhaupt eine Gliederung der A-Verse angenommen werden soll, dies nur die Dreigliederung sein kann; denn der Vers cóncine suávissoná cithará hat entweder zwei Cäsuren oder gar keine. — Die Cäsuren sämtlicher A-Verse sind überhaupt so geringfügig, dass man die Verse sehr wohl als ungegliedert bezeichnen könnte. — Erst an den B-C-D-E-Versen werden wir später erkennen, dass der Dichter die A-Verse nicht als cäsurlos, sondern als dreigliedrig gedacht hat. — Liegt nun gegen die Annahme der Dreigliederung ein Bedenken vor? doch nur dann, wenn die Zweigliederung bei den älteren Sequenzen die Regel gewesen wäre. — Das aber ist, wie von Ferd. Wolf[7]) und Bartsch längst festgestellt ist, durchaus nicht der Fall. Selbst in den Versikeln desselben Gedichts ist manchmal die Zahl der Versglieder nicht die gleiche. So hat das Hauptstück von Notkers „Puella turbata" grösstenteils vier Glieder, von den beiden Versikelpaaren des Schlusses hat dagegen das erste dreigliedrige, das zweite fünfgliedrige Versikel (s. S. 23).

Die A-Verse der Sequenz Dominus caeli rex haben, wenn man sie überhaupt als gegliedert ansehen will, zwei Formen.

Dóminus caéli rex ét conditór — ∪ ∪ | — ∪ ∪ ‖ — ∪ ∪ —
Máris et térrae fomés et auctór — ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ —

Die französischen A-Verse bestehen aus Halbversen, die kreuzweise durch Reim oder Assonanz gebunden sind. Nur das erste Paar macht eine Ausnahme. Wollte man Goethischem[8]) Beispiele folgen, so müsste man jedem Halbverse eine besondere Zeile einräumen:

---

[7]) Ferd. Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche, S. 31 und Bartsch, Sequenzen, S. 75.

[8]) Hier seien namentlich erwähnt die dem Bau der A-Verse sehr nahe kommenden Verse:

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne,
Hügel und Wald.

vergl. die Ausführung über das Absetzen der Glieder in Zeilen bei Bartsch, Sequenzen, S. 73 und 74.

Digitized by Google

Vóldrent lavéintre
li déō inimí.
Vóldrent lafáire
diávle ser vír.

Ílli en órtet
dont léī nonque chīélt.
Quéd elle fúiet
lo nóm chresti īén.

Éllent adúnet
lo súon eleménts.
Mélz sostendréiet
les émpedeméntz.

Auch die B-Verse des franz. Liedes sind kreuzweise durch Reim oder Assonanz gebunden:

Elle nónt escóltet
les máls con sellīérs.
Quelle déō ranéiet
chi máent sus en cīél.

Dass hier nicht blinder Zufall vorliegt, geht aus dem Versikelpaar 9 hervor, in dem ein A-Vers mit einem B-Verse gepaart[9]) ist:

Quélle perdésse
sa vírginitét.
Poros fúret mórte
a gránd honestét.

Perdest bedurfte hier des Verses wegen der Silbenvermehrung, hätte aber analog raneiet (für reneit) und degnet (für deint) zu perdesset werden müssen. Mit Rücksicht auf den Reim wurde jedoch das t am Schluss des

[9]) Das wiederholt sich im Verspaar 12, in dem ein D-Vers mit einem E-Verse gepaart ist. Auch Notker paart zuweilen Verse von ungleichem Typus, vergl. Bartsch, Sequenzen, S. 62 ff.

Digitized by Google

Verses abgestossen. — Koschwitz' Ansicht, dass es wegen des nachfolgenden s in „sa" abgestossen sei, dürfte sich gegenüber „maent sus" in Vers 3b nicht aufrechterhalten lassen.

Den kreuzweise gereimten bezw. assonierenden Halbversen gegenüber steht das erste Versikelpaar:

Bū́ona pulcélla
fut ēū́laliá.
Bél avret córps
bellezōū́r animá.

Wollte der Dichter nicht auf die Anapäste des Verses

ést | òperā́ē | quòniám | prèciúm

verzichten, so musste er den Reim und das Gliederungsschema zum Opfer bringen.

Digitized by Google

## II. SEQUENZEN-MELODIE UND SEQUENZEN-TEXT.

Lange Zeit, mindestens sieben Jahrhunderte lang, hat man die Singweise in Tönen von gleicher Dauer als das Charakteristische des Gregorianischen Gesangs angesehen, und noch heute ist mancher dieses Glaubens. Doch ist es eine Legende, dass diese Singweise von Gregor dem Grossen eingeführt sei; sie ist frühestens zu Ende des 10. Jahrh. aufgekommen. Im 9. Jahrh. war der Kirchengesang noch ausschliesslich numeros; selbst die Psalmen wurden im Takt gesungen. Das ist längst durch Schubiger bewiesen. Wenn dennoch sein Beweismaterial, um einige weitere Stellen vermehrt, im Anhang unter A zusammengestellt ist, so geschieht es, um die Nachprüfung zu erleichtern.

Bei den Hymnen entstand taktmässiger Gesang schon, wenn die Melodie einfach dem Rhythmus des Verses folgte. — Doch sang man zu Bedas Zeit die rhythmischen jambischen und trochäischen Hymnen nicht in den irrationalen Numeris rhythmischer Verse, sondern in den rationalen metrischer Verse. Im 9. Jahrh. dagegen berichtet Aurelianus Reomensis, dass die rhythmischen Hymnen nicht nach metrischer Ratio, sondern nach rhythmischer Modulation gesungen seien. Der Unterschied zwischen den beiden Gesangsarten wird S. 23 ff. bei den Sequenzen dargelegt werden. Da die sogenannten ambrosianischen Hymnenverse — metrische wie rhythmische — 4 Takte hatten, also die beste Zahl für einen „rhythmischen Satz", so verlief der Hymnengesang in den denkbar einfachsten und regelmässigsten Formen. Auf jede Silbe des Verses musste naturgemäss éine Bewegung der Melodie fallen.

Digitized by Google

Beim Taktgesange der nicht aus Taktversen bestehenden Texte, z. B. der Psalmen, lassen sich rhythmische Sätze von gleicher Taktzahl herstellen, wenn einzelnen Silben mehrere Bewegungen der Melodie zugeteilt werden. Häufig finden wir auch in alten Antiphonaren, dass über einer Silbe mehrere Neumenzeichen stehen; die Möglichkeit, dass manchmal auf diese Weise rhythmische Sätze von gleicher Taktzahl geschaffen wurden, liegt also vor. Dass es geradezu Regel war, ist nicht anzunehmen, da selbst in den Sequenzen, die, wie wir sehen werden, Taktverse waren, die rhythmischen Sätze mehrfach nicht von gleicher Taktzahl waren. Fest steht also nur, dass die Texte im Takt gesungen wurden. Das war selbst bei Prosatexten nicht allzu schwierig. Zwar sind hier die Abstände von einem Wortaccent zum andern ganz verschieden, doch hatte man, selbst wenn cum ratione metrica gesungen wurde, in der Veränderung (*μεταβολή*) der rhythmischen Agogae [10]) das Mittel in der Hand, Takte von gleicher Dauer [11]) zu schaffen.

---

[10]) Rhythmische Agogae lässt sich hier nicht durch „Tempo" übersetzen, obwohl sie, wie dieses, den Grad der Geschwindigkeit bedeutet. Unser Tempo giebt an, welche Zeitdauer der Takt hat, während die Agogae sich auf die Dauer der More bezieht. Solange die Füsse eines Verses sämtlich die gleiche Zahl von Moren (Zeiten) haben, giebt die Agogae zugleich das Tempo des Verses an. Befinden sich dagegen im metrischen Verse Füsse von ungleichen Zeiten, z. B. ein Daktylus (4 Zeiten) zwischen Trochäen (3 Zeiten), so hat die More im Daktylus nur $^3/_4$ der Dauer der More des Trochäus, mithin wechselt die Agogae in den einzelnen Füssen, während die Zeitdauer des Takts — das Tempo — sich gleich bleibt. Die Veränderung der rhythmischen Agogae lässt sich vortrefflich an den Notkerschen Versen auf S. 22 und 23 beobachten.

[11]) Fuss der Alten und moderner „Takt" (als Abschnitt verstanden) decken sich nur bei solchen Füssen, die mit dem guten Taktteil beginnen. Wir rechnen von Taktstoss (Niederschlag) zu Taktstoss und nennen den zwischen zwei Taktstössen liegenden Zeitabschnitt „Takt". Auch den Alten war sehr wohl bekannt, dass Rhythmus nur vorhanden ist, wenn die „spatia" von gleicher Länge sind. Marius Victorinus (Keil, Gramm. lat. VI, S. 43) schreibt hierüber: Aristoxenus autem ait non omni modo inter se composita tempora rhythmum facere. nam coitus temporum communis est rhythmo et arhythmiae. unde si apte congruant spatia, rhythmum faciunt, si contra, arhythmiam.



Digitized by Google

Auch brauchte durchaus nicht jeder Wortaccent als rhythmischer Accent benutzt zu werden. Innerhalb der Zeile konnten also die Schwierigkeiten, welche der Text bot, beseitigt werden, häufig aber nicht an den Zeilenanfängen und den Zeilenschlüssen. Hatte z. B. die Melodie jambische Form, während im Texte der Wortaccent auf der ersten Silbe stand, so musste entweder der Rhythmus der Melodie oder der Wortaccent verletzt werden. Desgleichen boten die Zeilenschlüsse Schwierigkeiten, namentlich wenn beim rhythmischen Ausgange — ∪ ∪ — die Zeile nicht mit einem einsilbigen Worte endigte. In allen solchen Fällen galt der Grundsatz, dass die Musik, wie die Heilige Schrift, sich nicht den Accentregeln der Grammatiker unterwürfe. Man „sophistizierte“[12]) Accente und unterdrückte überschüssige Silben. Diese Gleichgültigkeit gegen die Accentregeln macht sich auch bei den Dichtern lateinischer rhythmischer Kirchengesänge bemerkbar. Am stärksten tritt die Vernachlässigung der Accentregeln bei den Anfängen jambischer Verse und den Ausgängen katalektischer daktylischer Verse hervor. Von den Ausgängen der neun A-Verse des lat. Eulalialieds — ∪ ∪ — entspricht nicht ein einziger der richtigen Wortbetonung. Auch im franz. Eulalialiede stehen in zwei Versen, welche mit lateinischen Wörtern schliessen, sophistizierte Accente im Versausgange (ēūlaliá und animá); in einem dritten Verse ist eine Silbe unterdrückt (inimí statt inimici); dagegen stehen die Ikte auf den französischen Wörtern tadellos. Die franz. Accente sind also dem Dichter

[12]) Die Vorschriften der „Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi“ (abgedruckt bei Gerbert, Scriptores ecclesiastici de Musica, St. Blasien 1784, I, S. 6 und 7) besagen: Quomodo ergo Toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim Tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam Toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura. Si vero convenerit in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta melodiam Toni, cantus sive Psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium Tonorum, Musica in finalibus Versuum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maxime in Psalmodia.“

Digitized by Google

heilig, und jene beiden lat. Wörter scheinen nur gewählt zu sein, weil bei ihnen Accente sophistiziert werden durften.

Während nun bei den Hymnen, der Psalmodie und sonstigen Kirchengesängen der Text das Ursprüngliche, die Melodie das Hinzugefügte war, lagen die Verhältnisse bei den Sequenzen gerade umgekehrt. Nach dem Zeugnis des Notker Balbulus (s. dessen Brief an den Kanzler Liutward, Erzbischof von Vercelli) sind Sequenzen-Dichtungen erst entstanden, als es längst Sequenzen-Melodien gab. Diese waren ein sich vor den übrigen Kirchengesängen durch grössere Beweglichkeit auszeichnendes (pneumatice psallere), lang ausgedehntes Alleluja. Wegen der Länge der Melodie war es schwierig, die einzelnen Bewegungen so genau im Gedächtnis zu behalten, dass völlige Übereinstimmung beim Chorgesange herrschte. Man war daher schon vor Notker auf den Gedanken gekommen, den Melodien Texte unterzulegen (versus **ad** sequentias). Sollten diese ihren Zweck erfüllen, so musste jede Bewegung der Melodie durch eine Silbe belegt werden (singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere.[18]) Dagegen hat Notker anfangs verstossen; er ist über die Notwendigkeit dieser Massregel von Iso belehrt worden.

Wird nun eine sich im Takte bewegende Melodie so durch den Text gedeckt, dass auf jede Bewegung je eine Silbe fällt, so muss der Text notwendigerweise ein Taktvers sein, dessen Ikte mit den Ikten der Melodie übereinstimmen. Der gelesene Vers bringt daher den Rhythmus der Melodie zum genauen Ausdruck; doch wird man immer mit den gleichen Verstössen gegen die Accentregeln zu rechnen haben, die in den rhythmischen Versen der Kirchenlieder für erlaubt galten.

Je mehr nun in der Melodie das „pneumatice psallere" zum Ausdruck kommt, um so verschiedenartiger müssen die einzelnen Versfüsse der Dichtung sein, oder im Sinne

[18]) Auf S. 16 wurde bereits gesagt, dass dies naturgemäss bei den jambischen und trochäischen Hymnen auch der Fall war. Für die übrigen Kirchengesänge aber gilt dies Gesetz durchaus nicht; s. z. B. das „Gloria in Excelsis" vom Papst Leo IX. bei Schubiger, Exempla Nr. 52.



Digitized by Google

unserer modernen Rhythmik gesprochen, um so verschiedener wird die Zahl der Silben sein, die sich in die einzelnen Verstakte zu teilen haben. Wenn dennoch die Zahl von 5 Silben nicht überschritten zu sein scheint, so lässt sich dies vielleicht dadurch erklären, dass beim Chorgesange die rhythmische Beweglichkeit der Melodie in mässigen Grenzen bleiben muss. Immerhin lässt sich auch mit 5 Silben bei nicht gar zu langsamem Tempo schon eine laufähnliche Bewegung erzielen, z. B. micántia luminária. Einige Sätze aus Notkers „Puella turbata“ [14]) mögen

---

[14]) P. v. Winterfeld meint, es sei nicht wohlgethan, dass ich in einer früheren kleinen Schrift (Zur lat. und franz. Eulalia) die St. Galler Sequenzen herangezogen habe, mit denen die Sequenz auf die hl. Eulalia nichts zu thun habe, so wenig wie mit den Limousiner oder englischen Sequenzen. Da ich hier wiederum das Gleiche thue, so glaube ich begründen zu müssen, weshalb ich jener Meinung nicht beizutreten vermag. Die ältesten auf uns überkommenen Sequenzendichtungen sind fast gleichzeitig in weit von einander liegenden Benediktinerabteien entstanden. Die Annahme, dass man in jedem dieser Orte selbständig auf die Idee verfallen sei, den Sequenzenmelodien Texte unterzulegen, ist ausgeschlossen, da Notker Balbulus berichtet, dass er die ersten versus ad sequentias aus einem Anthiphonar kennen gelernt habe, das ein Mönch des unterhalb Rouen an der Seine gelegenen Klosters Gimedia mit sich führte. Das also steht fest, St. Gallen war nicht der Ursprungsort der Sequenzentexte. Da Gimedia 851 zerstört wurde, so steht ferner fest, dass es schon um die Mitte des 9. Jahrh. Sequenzentexte gab. Die rasche Verbreitung der neuen Dichtungsform erklärt sich, wenn wir einen Blick auf den Verkehr werfen, der im 9. Jahrh. zwischen den Abteien des Benediktinerordens herrschte. Die Fuldenser Benediktiner Hrabanus Maurus und Haimon ziehen nach Tours, um den Unterricht Alcuins zu geniessen. Als wenige Jahre später Hrabanus Maurus Schulvorstand in Fulda wird, sitzen zu seinen Füssen der Reichenauer Benediktiner Walafrid Strabo, der Weissenburger Benediktiner Otfrid, die St. Gallener Benediktiner Werimbert, Hartmuot, der Benediktiner Servatus Lupus von Ferrières. Notkers Lehrer in der Musik ist der Benediktiner Marcellus, der von Irland nach St. Gallen gekommen war. Der Elnonenser (St. Amander) Benediktiner Hucbald vollendet seine Studien in Auxerre bei dem Benediktiner Heiricus. Hucbald wird dann Schulvorstand in St. Amand, siedelt 883 in gleicher Eigenschaft nach der Sithienser Benediktinerabtei über, deren bisheriger Schulvorstand an den englischen Königshof berufen war. In den 90er Jahren lehrt Hucbald in Reims in Gemeinschaft mit dem Benediktiner Remigius

Digitized by Google

zur Erläuterung des Vorhergehenden dienen. (Die senkrechten Striche versinnlichen die Takteinteilung.) Es em-

Altissiodorensis (Auxerre). Dieser wird dann später als Lehrer nach Paris berufen, während Hucbald nach St. Amand zurückkehrt.

Die vorstehenden Angaben genügen hinreichend, um erkennen zu lassen, dass im 9. Jahrh. die einzelne Benediktinerabtei keinen geistig in sich abgeschlossenen Kreis bildete; man darf vielmehr eine Reihe von Benediktinerabteien geradezu als die Universitäten jener Zeit bezeichnen. Was an einer solchen Universität Neues von Belang erdacht wurde, das blieb nicht ihr ausschliessliches Eigentum, sondern musste notwendigerweise rasch in den Besitz aller übrigen übergehen. Der Annahme, dass die Erfindung der Sequenzendichtung von einem Einzelnen ausgegangen sei, steht daher nicht das Bedenken entgegen, dass die Erfindung dann nur eine äusserst langsame Verbreitung hätte finden können.

Wie aber Notker nachweislich die Anregung zur Dichtung von Sequenzen nicht von St. Amand aus erhielt, so werden umgekehrt auch die St. Amander Mönche schwerlich von ihm die Anregung erhalten haben; denn sie sind bereits Sequenzendichter zu einer Zeit, in der Notkers Ruf als Dichter noch nicht verbreitet war. Das verwandtschaftliche Verhältnis, wie es zwischen Vater und Sohn besteht, ist also zwischen den Notkerschen und St. Amander Sequenzen nicht vorhanden. Wohl aber haben sie, um bei diesem Bilde stehen zu bleiben, den gleichen Vater oder Grossvater. Was sie Ähnliches haben, dürfte daher auf die gemeinsame Abstammung zurückzuführen sein. Wenn wir nun an einer St. Amander Sequenz eine auffällige Erscheinung gewahren, über die wir im Zweifel sind, ob sie nicht durch ein Versehen des Schreibers entstanden ist, so ist es nicht nur berechtigt, sondern sogar geboten, nachzusehen, ob diese Erscheinung sich auch bei den St. Gallener Sequenzen wiederfinde. Ist dies der Fall, so wissen wir, dass die Erscheinung kein Versehen des Schreibers ist, sondern auf einem Gebrauch beruht, den sowohl Notker wie die St. Amander Mönche ererbt haben. Dies dürfte mein damaliges Verfahren gerechtfertigt erscheinen lassen.

Sehen wir nun, dass die Sippe der lat. Eulaliasequenz, wie von P. v. Winterfeld zuerst hervorgehoben wurde, doppelten Kursus hat, während dies bei keiner St. Gallener Sequenz der Fall ist, so sind wir zu der Annahme berechtigt, dass der doppelte Kursus eine Erfindung von St. Amand ist. Bemerkenswert ist hierbei, dass die älteste dieser Sequenzen überhaupt nicht auf eine bereits vorhandene Sequenzenmelodie gedichtet ist, sondern dass bei ihrem Gesange die Melodie des Ambrosianischen Lobgesangs „imitiert“ wurde, „atque laudem imitabor ambrosiam“ (vergl. über imitabor Abschnitt IV). Das ist um so befremdender, als zu jener Zeit Sequenzenmelodien in St. Amand bekannt gewesen sein müssen; denn schon die Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi des Benediktinerodens erwähnen diese Melodien „vel sequentias si cantamus sive alternatim sive una simul, concentu parili, voce consona finiatur. (abgedr. bei Gerbert, Scriptores I, S. 7a.)

Digitized by Google

pfiehlt sich, beim Lesen $^3/_4$ Takt zu schlagen (3 Schläge für den Takt) und streng nach dem Takt zu lesen.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Núbium fúlgurum | cúrsus ven-córrus- | tórum vo-cáti- | látus ó. |
| Ét to-cónsonent | nítruum símul | sónitus állelu- | dúlce já. |
| Quín et a-júbilant | strórum mi-áltum | cántia lumi-állelu- | nária já. |
| Hóc etiam[15]) ípse | cármen coe-chrístus | léste állelu- | cómprobat já. |
| Hínc variae bús[16]) con- | vólucres, cínite[17]) cum | créa- állelu- | tórem laudi- já. |

Zur Zeit des numerosen Gesangs, also mindestens bis gegen Ende des 10. Jahrh., waren diese Sätze, da sie die gleiche Zahl von Takten haben, trotz verschiedener Silbenzahl, von gleicher Länge. Mit der Einführung des Gesangs in Tönen von gleicher Dauer ging der Rhythmus derartiger Verse zu Grunde, denn jetzt hatte der bisherige Taktabschnitt von 5 Silben die $2^1/_2$ fache, von vier Silben die doppelte und von drei Silben die $1^1/_2$ fache Dauer des Taktabschnitts von 2 Silben. Dadurch wurde die ältere Sequenz, die bis dahin ein Taktlied gewesen war, zur „Prosa". Es entstand die jüngere Sequenz, die wegen ihrer gleichartigen Füsse auch bei der neuen Singweise rhythmisch war. Ganz mit Unrecht ist daher der für die ältere Sequenz üblich gewordene Name „Prosa" auf sie übertragen.

Während bei den Hymnen stets Gleichzahl der Takte des rhythmischen Satzes (Verses) vorhanden ist, findet ein

---

[15]) Die Erscheinung, dass mehrsilbige Wörter ohne Ikt sind, finden wir in den Eulaliasequenzen wieder. Sie wird in Abschn. IV eingehend besprochen werden.

[16]) Vergl. in den A-Versen des Eulalialieds citharâ, operâe, quoniâm, preciúm.

[17]) Die Gliederungspause liegt vor cum; cum alleluja muss fast wie ein Wort gelesen werden.

Digitized by Google

Gleiches bei den Sequenzen nicht immer statt. So finden sich in der Puella turbata am Schlusse zwei Versikel-Paare, die in der Zahl der Takte nicht mit den soeben gegebenen achttaktigen Sätzen übereinstimmen. Von jedem Paar sei hier ein Versikel gegeben:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Núnc vos o | sócii can- | táte lae- | tántes állelu- | já. |
| Núnc omnes léluja | cánite chrísto pneu- | símul al- mátique | léluja dómino al- állelu-já. | |

Ebenso kann, wie bereits S. 13 gesagt wurde, in demselben Gedicht die Zahl der Versglieder verschieden sein:

Quín et astrórum, micántia luminária; júbilant áltum, állelujá.

Núnc vos o sócii, cantáte laetántes, állelujá.

Núnc omnes cánite, símul alléluja, dómino alléluja, chrísto pneumátique, állelujá.

Wurden nun die Sequenzenverse cum ratione gesungen, oder sang man sie sine ratione metrica in derjenigen Taktart, in der sie als rhythmische Verse laufen? Eine direkte Mitteilung hierüber fehlt. Das aber ist durchaus nicht merkwürdig; denn eine Taktlehre von den irrationalen Numeris hat es weder im Altertum noch im Mittelalter gegeben; sie war unmöglich, so lange das Fundament der antiken Rhythmik beibehalten wurde.

Die antike Rhythmik geht von der unteilbaren Zeiteinheit [18]) (chronos protos, tempus primum, mora etc.) aus und stellt die einzelnen Füsse dar, indem sie das Verhältnis (logos, ratio) zwischen schwerem und leichtem Taktteil angiebt. Da die Zeiteinheit unteilbar war, so war dieses Verhältnis überhaupt nur messbar und ausdrückbar, wenn die Töne oder Silben des Fusses entweder gleich der More, oder wenn sie ein in ganzen Zahlen ausdrückbares Vielfaches derselben waren. Dies war

---

[18]) *Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληκτὸς αισθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται, διὰ τὸ ἀμερὴς εἶναι. καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρὰ σφισιν ἀμερὲς, σημεῖον προσηγόρευσαν. οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν* [illegible] *χει.* Aristides Quintilianus. ed. Maibom. Amsterdam 1652, S. 32.

Digitized by Google

nur bei den metrischen (ῥητοί, rationalen oder legitimen) Füssen der Fall; die Füsse des rhythmischen Verses dagegen waren irrational (alog), d. h. das Verhältnis zwischen schwerem und leichtem Taktteil konnte nicht ausgedrückt werden[19]). Was aber noch wesentlicher ist, es war überhaupt nicht konstant. Im ersten Trochäus eines rhythmischen Verses kann das Verhältnis 5 : 3, im zweiten 6 : 2, im dritten 13 : 11, im vierten 14 : 10 sein. Im metrischen trochäischen Verse dagegen ist das Verhältnis konstant 2 : 1. Hier wird also für unser Empfinden der leichte Taktteil zur Masseinheit für den ganzen Takt; wir erkennen, dass jeder Takt drei solcher Masseinheiten hat, d. h. dass die Taktart ungerade ist. Beim rhythmischen trochäischen Verse dagegen können wir den schlechten Taktteil nicht als Mass verwenden, weil sein Wert nicht konstant ist. Daher vermögen wir den Takt auch nicht als dreizeitig aufzufassen. Warum wir ihn als gerade (zweizeitig) empfinden, wird in Abschnitt IV eingehend nachgewiesen.

Weil nun für die Taktart des metrischen Verses und der metrischen Melodie das Verhältnis zwischen schwerem und leichtem Taktteil entscheidend ist, so ist es wissenschaftlich richtig, beim Metrum von der Zeiteinheit des Chronos protos auszugehen. Anders beim rhythmischen Verse. Die einzige Grösse, die in ihm konstant ist, ist die Zeitsumme der einzelnen Takte; der rhythmische Vers kann daher wissenschaftlich nur behandelt werden, wenn man den unteilbaren Chronos protos verlässt und den teilbaren Takt als Masseinheit aufstellt. Diesen Schritt hat erst die moderne Rhythmik gethan. Für sie hat daher der rhythmische Vers aufgehört, irrational zu sein; er ist messbar und darstellbar geworden. Für die antike Rhythmik dagegen waren die irrationalen Füsse mathematisch nicht bestimmbar; sie konnten nur durch das Gehör erfasst werden (sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata

---

[19]) τετάρτη, ἡ τῶν ῥητῶν, ὧν μέλλομεν λόγον λιπεῖν τῆς ἄρσεως πρὸς τὴν θέσιν καὶ ἀλόγων, ὧν οὐκ ἔχομεν δι' ὅλου τὸν λόγον τὸν αὐτὸν τῶν χρονικῶν μερῶν εἰπεῖν πρὸς ἄλληλα. Aristides Quintilianus, ed. Maibom, S. 34.

Digitized by Google

(Palaemon); sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium". (Aurelianus Reomensis).

Der Mensch aber bedarf der wissenschaftlichen Taktlehre nicht, um eine Taktart in Praxi anwenden zu können. Schon zu Palaemons Zeiten (Mitte des ersten Jahrhunderts), wurden in Rom die cantica poetarum vulgarium[20]) in irrationalen Numeris gesungen, d. i. in der Weise, wie wir heute fast ausschliesslich unsere Taktlieder singen. — Für die Entscheidung, ob der Gesang in irrationalen Numeris auch bei Kirchenliedern neben dem metrischen Gesange Verwendung gefunden habe, sind die Quellen äusserst dürftig.

Beda benutzt in seiner Metrik für die Erklärung des rhythmischen Verses mit einigen Änderungen die Palaemonische Erklärung: Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum (numerosa scansione des Palaemon) ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest: quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione, rhythmus modulatio sine ratione: plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificis moderatione servatam, (non artificii observatione servata, Palaemon) sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte; quomodo et ad instar jambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus:

[O] Rex aeterne Domine
Rerum creator omnium
Qui eras ante saecula
Semper cum patre filius

---

[20]) Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium. Ars Palaemonis de metrica institutione, abgedruckt in Keil, Gramm. VI, S. 205. Das Wort „cantica" lässt es als sicher erscheinen, dass die Lieder der poetarum vulgarium nicht allein sine ratione metrica gesprochen, sondern auch so gesungen wurden.

Digitized by Google

Et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici **canunt** hymnum de die judicii per alphabetum:

Apparebit repentina
Dies magna Domini
Fur obscura velut nocte
Improvisus occupans.

(Migne, Patrologia lat. Bd. 90, col. 174).

Beda gebraucht das Wort Rhythmus in doppelter Bedeutung. In dem Satze: „Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest", ist Rhythmus = Taktbewegung, an allen übrigen Stellen aber = rhythmischer Vers. Nach Beda, wie nach Palaemon ebenfalls, ist der rhythmische Vers der „Nur-Taktvers", der nicht nach der metrischen Ratio abgemessen ist. Bei dem Satze „plerumque tamen" etc. dürfte Palaemon an Verse gedacht haben, die wir als in der Quantität vernachlässigte bezeichnen würden. Beda dagegen führt als Beispiele für das „invenies etiam rationem metricam in rhythmo" den Gesang rhythmischer Kirchenlieder an. Von den trochäischen Hymnen sagt er ausdrücklich: Item ad formam metri trochaici canunt. Damit steht fest, dass Beda die rhythmischen Hymnen cum ratione sang.

Aber eben weil er dies als einen Ausnahmefall — wenn auch nicht seltenen Ausnahmefall — bezeichnet, erscheint doch wenigstens die Vermutung zulässig, dass manche Kirchengesänge auch sine ratione im Takt gesungen wurden. Das wird durch Aurelianus Reomensis zur Gewissheit, der die rhythmischen Hymnen nicht mehr cum ratione singt. Er schreibt von der humana musica (Gesang): sunt ergo tres, (sc. partes) videlicet harmonica, rhythmica, metrica; .... rhythmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum (numerosa scansione, Palaemon), atque a censura dijudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud: Rex aeterne Domine, rerum creator omnium. ad instar

Digitized by Google

metri jambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est Rhythmica modulatione. Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione et per syllabarum discernitur numerum (abgedruckt bei Gerbert, Scriptores I, S. 33 b).

Aurelian unterscheidet in der Gesangstheorie wie schon 1000 Jahre vor ihm Aristoxenos, Harmonik, Rhythmik und Metrik. Was Aurelian aber unter Rhythmus und rhythmisch versteht, ist völlig verschieden von dem, was die alten Musiker darunter verstanden. Für die Alten ist Rhythmus jede Taktbewegung, mag sie cum ratione oder sine ratione sein. Ihre Untersuchungen wenden sie fast ausschliesslich den Bewegungen cum ratione zu. Aurelian dagegen nennt allein diejenige Taktbewegung rhythmisch, die sine ratione ist. Hatte man einst dem rhythmischen Verse den Namen Rhythmus gegeben, weil er nur Taktvers war, ohne dabei metrisch zu sein, so überträgt Aurelian jetzt diese Eigenschaft des rhythmischen Verses (Rhythmus) auf die Taktbewegung (Rhythmus). Wahrscheinlich haben Cassiodor und Isidor schon das Gleiche gethan; wäre für sie der Begriff Rhythmus noch der ursprüngliche gewesen, so würden sie schwerlich geschrieben haben: Rhythmica est, quae requirit in concursione verborum (quae incursionem verborum, Isidor), utrum bene sonus an male conhaereat.

Diesen Satz hat Aurelian von ihnen übernommen, im übrigen aber hat er offenbar die Palaemonische Definition in der Fassung Bedas (s. S. 25) benutzt, sie aber so umgearbeitet, dass sie seiner von Beda abweichenden Auffassung entspricht. Fortgelassen ist daher die Stelle: „Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmo esse non potest"; fortgelassen ist deshalb ferner der Satz: Plerumque tamen etc. Die Hymne „Rex aterne domine" citiert auch er, aber, während Beda sie als Beispiel aufführt, dass rhythmische Verse in nicht seltenen Fällen cum ratione vorgetragen werden, führt Aurelian sie in entgegengesetztem Sinne als Beispiel an: „Ad instar

Digitized by Google

jambici metri compositum, nullam habet pedum rationem, sed tantum concentus est Rhythmica modulatione". Die letzten vier Worte besagen das direkte Gegenteil von Bedas: „ad formam metri canunt". Beda singt also die Hymnen cum ratione, Aurelian dagegen sine ratione, d. i. der eine singt sie noch im $^3/_4$, der andere schon im $^2/_4$ Takt.

Aus dem Umstande, dass Aurelian einen Teil der Kirchenlieder sine ratione sang, lässt sich noch nicht folgern, dass dieser Gebrauch allgemein verbreitet war. Der Verfasser der „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis" kennt ihn nicht, oder, falls er ihn kennt, so erkennt er ihn doch nicht als berechtigt an. Er schreibt: Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas", und „Omnia quae diu, ad ea, quae non diu", legitimis inter se morulis numerose concurrant". (Abgedr. bei Gerbert, Scriptores I, S. 227.

Bezüglich der Sequenzen lässt sich daher mit völliger Sicherheit nur behaupten, dass sie im 9. Jahrh. überall im Takt gesungen wurden, und dass die Ikte der Melodie und des Verses übereinstimmten. Dort, wo der Gesang in irrationalen Numeris überhaupt nicht gebräuchlich war, sind sie selbstverständlich cum ratione gesungen, falls man sie überhaupt sang. Dort aber, wo rhythmische Hymnen sine ratione gesungen wurden, hat bei den Sequenzen sicher das Gleiche stattgefunden. Ihrem ganzen Bau nach sind sie derartig auf den nichtmetrischen Taktgesang zugeschnitten, dass man wohl kaum einen Irrtum begeht, wenn man sie geradezu als das Produkt des nichtmetrischen Taktgesangs auffasst.

Die Eulalialieder und die Sequenz Dominus caeli rex sind, wie sich mit völliger Sicherheit nachweisen läst, in der gleichen Taktart gesungen, in der die Verse als rhythmische Verse laufen, also sine ratione metrica. Der Beweis hierfür kann erst in Abschnitt VIII erbracht werden. Wo daher in den nächsten Abschnitten vom Gesang der Lieder die Rede ist, wird immer nur Taktgesang angenommen, und dabei unentschieden gelassen, ob dieser sine ratione oder cum ratione war.

---

Digitized by Google

## III. DIE UNRICHTIGKEIT DER BISHERIGEN VERSLESUNG. DIE LATEINISCHEN C-VERSE UND DIE VERSSCHLÜSSE.

Den B- C- D- und E-Versen der Eulalialieder werden — abgesehen von kleinen Abweichungen — nach der zur Zeit herrschenden, von der Mehrzahl der Gelehrten angenommenen Verslesung folgende Formeln zugeschrieben:

B-Verse lat. — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ ∪ — (Suchier)
oder ∪ — ∪ — (Stengel)
franz. — ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ —

C-Verse lat. — ∪ ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ ∪ —
oder ∪ — ∪ —
franz. ∪ ∪ — ∪ ∪ — (∪) | — ∪ ∪ —
oder ∪ — ∪ —

D-Verse lat. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ ∪ —
oder ∪ — ∪ —
franz. ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ —

E-Verse wie die lat. B-Verse.

Diese Verslesung kann nicht richtig sein,

1. weil die franz. C-Verse als Viertakter mit Auftakt nicht nach dem melodischen Satze fünftaktiger lat. C-Verse gesungen werden konnten;

2. weil die B-D-E-Verse in einer anderen Taktart laufen als die A- und C-Verse;

3. weil die rhythmische Bewegung der Lieder in ihrer Gesamtheit betrachtet, nicht dem Charakter einer Jubilation entspricht.

**Zu 1.** Suchier (Jahrb. f. rom. und engl. Litt. XIII, S. 385-90) hat den verschiedenen Rhythmus der lat. und franz. C-Verse mit der Schwierigkeit erklärt, die dem franz. Dichter die Nachbildung der lat. C-Verse bereitet habe. Aus gleichem

Digitized by Google

Grunde sei auch in den vier Versen 13 a und b und 14 a und b nur die Silbenzahl der lat. A-Verse wiedergegeben, der Rhythmus aber verändert. Die Verschiedenheit soll nach Suchiers Annahme in der Melodie ausgeglichen sein. Bei seinem trotz der Zubilligung mildernder Umstände für den Dichter nicht schmeichelhaften Urteile aber hat Suchier bezüglich der Verspaare 13 und 14 einen sehr wichtigen Punkt ausser acht gelassen. Diese Verse sind keine missglückten A-Verse, weil sie überhaupt gar nicht A-Verse vertreten sollen. Das franz. Gedicht hat nämlich ohne sie schon neun A-Verse und zwar durchaus wohlgebildete. Mehr aber hat das lat. Lied auch nicht; denn den zehnten, den Suchier hinzugedichtet hat, kann man doch nicht mitrechnen. Der franz. Dichter hat eben den Aufbau der Sequenz, d. i. die Gruppierung der einzelnen Versarten, etwas abgeändert. In der Mitte der Sequenz folgen fünf A-Verse unmittelbar aufeinander, während das lat. Gedicht dort nur zwei hat. Hätte nun der franz. Dichter am Schlusse der Sequenz nochmals vier A-Verse gegeben, so wären vierzehn Verse dieses Typus vorhanden gewesen, denen insgesamt nur fünfzehn B- C- D- E-Verse gegenüber gestanden hätten. Es ist also unter diesen Verhältnissen nur zu loben, dass der Schlussatz des franz. Liedes nicht auf A-Versen, sondern auf C-Versen aufgebaut ist. Auch der Dichter der Sequenz Dominus caeli rex hat sich beim Aufbau des Schlusses von dem Schema des lat. Liedes freigemacht,

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| lat. | Eul. | AA. | Ab. | |
| franz. | Eul. | CC. | CC. | b. |
| | Dom. | AA. | BB. | b. |

Es bleibt also nur zu untersuchen, ob die franz. C-Verse nach einem fünftaktigen melodischen Satze — denn soviel Takte hat der lat. C-Vers nach der bisherigen Lesung — gesungen werden können. Nun sind die Ikte der Melodie, wie S. 19 gezeigt wurde, in der taktmässig gesungenen Sequenz zugleich die Ikte des Verses; es müsste also beim Gesang betont sein: né por or néd ar gént, pór manatcé regíel. oder, wenn man in regiel Auflösung des Diph-

Digitized by Google

thongs annimmt, pór manatcé re-gí-el; ferner énz enl fou lá gettérent, élle colpés non ávret, ínfiguré de cólomb, tū́ít oram qué por nós, quéd avuissét de nós, póst la mort ét alū́í. Ob diese zum teil sehr schlechte Satzbetonung und fehlerhafte Betonung französischer Wörter angenommen werden darf, darüber belehren uns die A-Verse. Hier ist die Satzbetonung durchaus gut, und in jedem französischen Worte, das überhaupt einen Ikt erhält, steht dieser auf der Worttonsilbe. Fallen auf ein Wort zwei Ikte, so werden die Worttonsilbe und die nebentonige Silbe getroffen. Das Gleiche muss notwendigerweise auch für die C-Verse angenommen werden. Die französischen C-Verse sind also nicht nach einem fünftaktigen, sondern nach einem viertaktigen melodischen Satze und zwar einem solchen mit Auftakt gesungen. Haben nun das lat. und das franz. Lied die gleiche Melodie gehabt, so müssen auch die lat. Verse Viertakter sein; ihre Formel ist alsdann nicht

— ◡ ◡ — ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —

sondern ◡ ◡ — | ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ —

und die Verse lauten:

fidibús | cane mélos || éximiúm.
vocibús | ministrábo || súffragiúm.
famulós | flagitémus || út protegát.
qui sibí | laeti pángunt || ármoniám.

Gerade das Entgegengesetzte von dem, was Suchier annimmt, ist dann richtig. Nicht dem franz. Dichter war der Daktylus am Versanfang zu schwierig — das Gegenteil hat er doch an neun A-Versen bewiesen — sondern der lat. Dichter vermochte mit richtiger Wortbetonung keinen Anapäst am Versanfange zu bilden.

Die Anapäste fidibús, vocibús, famulós, qui sibí finden ihre Stütze in den A-Versen, in denen wir cithará, operā́ē, quoniám, preciúm begegnen. Auch die fünf in den C-Versen vorkommenden zweisilbigen Wörter ohne Ikt können keine Bedenken erregen; denn in den A-Versen sind von fünf zweisilbigen Wörtern sogar vier: erat, celer, quoque, bona

Digitized by Google

nicht versbetont. Nur eins múndet hat den rhythmischen Accent. Will man aber diese Beispiele nicht gelten lassen, weil die A-Verse metrisch, die C-Verse dagegen rhythmisch gebaut seien, so können die rhythmischen A-Verse der franz. Eul. und der Sequenz Dom. die Belege liefern: animá in 1 b, conditór in I $\alpha$, fomés et auctór in I $\beta$, cladés oritúr in X $\alpha$, saevís pereúnt in X $\beta$. Ohne Ikt sind: avret in 1 b, nonque in 7 a und elle in 7 b, rerum in V $\beta$. Auch in Suchiers für die lat. Eul. neugedichteten rhythmischen A-Verse — denn im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung rechneten zu den rhythmischen Versen nicht allein die accentuierenden sondern auch die bezüglich der Quantitätsregeln vernachlässigten Verse[21]) — ist globo ohne Ikt, obwohl es beim Vortrage betont werden muss.

ǽtheris ín globo cǽruleí.

---

[21]) Palaemon wie Beda erwähnen nicht einmal, dass der rhythmische Vers accentuierend sei; für sie ist er der Nur-Taktvers, der nicht nach der metrischen Ratio abgemessen ist (vergl. S. 26). Auch noch im 9. Jahrhundert rechnete man die bezüglich der Quantitätsregeln vernachlässigten Verse zu den rhythmischen. Milo, der nur wenige Jahre vor der Entstehung unsrer drei Sequenzen verstorbene Vorsteher der Klosterschule zu St. Amand, schreibt in seiner Dichtung „De sobrietate", epil. 1034—1038:

Posthabui leges ferulas necnon munia metri
Non puto grande scelus, si syllaba longa brevisque
Altera in alterius dubia statione locetur.
Quod si, ut puto, nequit carmen jure vocari,
Sit satis huic saltem censeri nomine rithmi.

(entnommen aus Desilve, De Schola Elnonensi Sancti Amandi, Löwen 1890 S. 57).

Diesen Versen gegenüber bricht Wilhelm Meyers Behauptung zusammen, dass die lat. rhythmischen Verse streng nach dem Wortaccent gelesen werden müssten. Speziell zeigen die Verse, dass die Folgerungen, die W. Meyer aus dem der Grabschrift des Damian hinzugefügten Worte RITHM zog, grundfalsch sind. In Bezug auf solche Hexameter, von denen man bisher annahm, sie seien in der Quantität vernachlässigt, schreibt nämlich W. Meyer, Anfang und Ursprung der lat. und griech. rhythmischen Dichtung. Abhandl. der philos.-philol. Klasse der K. bayer. Akad. d. Wissensch. Bd. 17, S. 276: „sie können nur das sein, als was eine Handschrift des 9. Jahrh. die Grabschrift des

Digitized by Google

Was den Ausgang der C-Verse — ∪ ∪ — oder ∪ — ∪ — anbetrifft, so empfiehlt es sich, hier gleich die Ausgänge der B- D- E-Verse mitzubesprechen. In den A-Versen wird der Schluss — ∪ ∪ — durch die Wörter ēūlaliāē, (suavisso)ná cithará, (quoni)ám preciúm, mártyriúm, ēūlaliāē, ínnocuús, críminibús, síderibús, aūreolí hervorgebracht. In der franz. Eul. treten die lat. Wörter ēūlaliāē und (belle)zōūr animá hinzu; in der Sequenz Dom. werden die Schlüsse bewirkt durch ét conditōr 2 mal, (fo)més et auctór 2 mal, cónveniánt

Damian durch den Zusatz RITHM bezeichnet, nämlich nach dem Wortaccent betonte Nachbildungen des quantitierenden Hexameters" (S. 276). Milo gebraucht das Wort in anderer Bedeutung. Es ist also unrichtig, wenn W. Meyer liest:

me páter ignítus ut náscar créat uréndo.

Noch unrichtiger aber ist, dass er diesem Fünftakter den Namen rhythmischer Hexameter beilegt. Nach Ansicht der alten Erklärer des rhythmischen Verses ist dieser dem metrischen consimilis, nach W. Meyers Ansicht ist er dissimilis. Wir müssen den obigen Vers lesen, indem wir uns durch den Taktstoss und die vom metrischen Verse her bekannte Modulation führen lassen, „sono et ipsa modulatione ducente" (Palaemon):

mé pater ígnitús ut náscar créat uréndo.

Für die S. 34 in Anmerk. 22 gegebenen trochäischen Verse verlangt W. Meyer die Lesung: emítto, placátus, diútius, abláto; er nennt das „Taktwechsel", richtiger bezeichnet man es als „Ausdemtaktfallen". W. Meyer scheint der Ansicht gewesen zu sein, der rhythmische Vers führe seinen Namen wie lucus a non lucendo. Gegen Meyers Lesung der jambischen Ambrosianischen Hymnen ist dagegen vom rhythmischen Standpunkt nichts einzuwenden:

qui éras ánte saēculá
sémper cum pátre fíliús,

denn beide Verse haben gleichen Takt. Falsch aber ist, wenn W. Meyer den Wechsel zwischen auftaktigem und nichtauftaktigem Verse als „Taktwechsel" bezeichnet; denn Taktwechsel bedeutet das Übergehen aus einer Taktart in eine andere. Trotzdem Meyers Lesung der Ambrosianischen Hymnen rhythmisch als zulässig erscheint, ist sie faktisch dennoch unrichtig. Jener von W. Meyer gelesene Hymnus wurde zur Zeit seiner Dichtung von der Gemeinde gesungen; da ist der Wechsel zwischen auftaktigem und nichtauftaktigem Verse ausgeschlossen. Zudem berichtet Beda von jenem Hymnus „ad instar jambici metri pulcherrime factus est (vergl. S. 25). — Die lat. Eul., deren Bau an der franz. Eul. kontrolliert werden kann, ist der schlagendste Beweis gegen die W. Meyersche Theorie.



Digitized by Google

cónficiánt (cla)dés oritúr, (saɐ)vís pereúnt, flágitiís, cónglomeránt. Die Schlusswörter der B- C- D- E-Verse der lat. Eul. haben die gleichen Formen: melodiam, ambrosiam eximium, suffragium, ingenium, ingenitum, sub tempore, (maritali)bus habilem, inplicuit, obstipuit, displicuit, se miscuit, ut protegat, armoniam, innocuos, conciliet, auxilium, imperium. Durch die Ähnlichkeit der Form der Schlusswörter ist Suchiers Annahme des Schlusses — ∪ ∪ — völlig begründet.

Wie aber steht es um den dem letzten A-Verse angehängten Schlusssatz: deo famulantibus, dem im franz. Liede: par souve clementia und in Dom.: tibi servientibus zur Seite stehen? Hier betonen selbst die um Suchier Stehenden deó famulántibús, der Schluss wäre hier also ∪ — ∪ —.

Zugegeben, die Betonung deó famúlantibús und tibí servíentibús ist sehr hässlich, doch findet man hin und wieder in lat. rhythmischen Versen noch hässlichere Betonungen z. B. díutíus, plácatús, émittó und áblató[22]). Doch kann diese hässliche Betonung sehr gemildert werden, wenn man die Wortaccentsilbe höher im Ton legt als die Iktsilbe. (s. S. 42.) — Für die Entscheidung fällt schwer ins Gewicht der Ausgang der übrigen Verse, dessen Formel im lat. rhythmischen Gedichte nur hergestellt werden kann, wenn entweder mit einem einsilbigen Worte geschlossen wird, oder wenn Accente „sophistiziert" werden (s. S. 18). Die Annahme, dass dies hier geschehen sei, findet indirekt eine Stütze an dem Schlusswort der franz. Sequenz; es ist ein lat. Wort „clementia", und lat. Wörter sind die ein-

[22]) Audi Christe tristem fletum amarumque canticum,
quod perculsus et contritus modulatur spiritus.
cerne lacrimarum fluctus et ausculta gemitus.
Ad te multum vulneratus vocem fletus elevans.
alta de profundo cordis émittó suspiria,
precibus si forte velis plácatús ignoscere.
Alleva calamitatis importunae pondera,
quae me díutíus premit et elidit impie,
nec discedit ut resumam vitae respiraculum.
Áblató consolatore quadro clausus lapide, etc.

Digitized by Google

zigen, bei denen der franz. Dichter in den A-Versen Accente sophistiziert hat — eúlaliá, animá. Das lässt im Schlusssatze die Betonung: par sóuve clémentiá, deó famúlantibús und tibí servíentibús als die von den Dichtern gewollte erscheinen.[23])

**Zu 2.** Beim Lesen der beiden Lieder in der bisher üblichen Weise ergiebt sich für die A- und C-Verse ungerade Taktart (3/4 Takt), für die B-D-E-Verse gerade Taktart (2/4 Takt). Mag man nun nichtmetrischen oder metrischen Gesang annehmen, immer bleibt die Verschiedenheit in der Taktart bestehen, denn beim Gesange cum ratione haben die A- und C-Verse gerade, die B-D-E-Verse aber ungerade Taktart, beim Gesange sine ratione ist es umgekehrt. Achtmal wäre dann innerhalb der vierzehn Zeilen die Taktart gewechselt! Das ist schlechterdings undenkbar. Die Sequenz ist ein einheitliches Musikstück, deren einzelne Sätze trotz äusserer Verschiedenheit doch eine innere Verwandtschaft haben müssen. Diese Verwandtschaft tritt in der Puella turbata, eben weil sämtliche Sätze die gleiche Taktart haben, klar zu Tage (vergl. die Beispiele S. 22 f.). Sie ähneln sich wie die Variationen eines Musikstücks. Die Eulaliaseqenzen in der bisherigen Lesung müssten dagegen als rhythmische Potpourri bezeichnet werden.

Richtig kann nur diejenige Lesung sein, die für die ganze Sequenz die gleiche Taktart ergiebt. Die B-D-E-Verse müssen daher beim Lesen im 3/4 Takt laufen. (Dass sie auch in diesem Takt gesungen sind, wird in Abschnitt VIII gezeigt werden).

**Zu 3.** Die Eulaliasequenzen, wie überhaupt die meisten Sequenzen sind Jubilationen. Der Todestag des Märtyrers ist nicht ein Tag der Trauer, er gilt als sein Triumph- und

---

[23]) Als Tonsatz ist zweifellos der Schlusssatz des Tedeums verwandt, der jedoch achtsilbig ist. Die drittletzte Silbe des Satzes hat die höchste Note. Es ist also wahrscheinlich, dass diese Note auch auf die drittletzte Silbe der Wörter clementia, servientibus und famulantibus fiel. Die Wortaccentsilbe war dann durch Hochton betont, obwohl sie nicht den Ikt hatte.



Digitized by Google

Festtag. Entsprechen nun die Eulalialieder nach der bisherigen Lesung dem Charakter eines Jubelgesangs? Untersuchen wir in Bezug darauf den ersten Teil des franz. Liedes (Versikelpaare 1 bis 6). Das Lied beginnt in munterer Bewegung, die sechzehn Takte lang gleichmässig andauert. Zu erwarten ist nun, dass das Jubilieren noch weiter zum Durchbruch komme, dass somit die rhythmische Bewegung sich noch freier entfalten werde (pneumatice psallere). Aber nein, es setzen jetzt 12 Takte lang die B-Verse ein mit einer rhythmischen Bewegung, die sich zur vorausgehenden verhält, wie ein Trauermarsch zum Walzer. Dann folgt wieder muntere Bewegung, diesmal jedoch nur acht Takte lang, und hieran schliessen sich 24 Takte in gemessenem Schritt, der aber alle sechs Takte durch ein einmaliges Hüpfen unterbrochen wird. Das sollte eine Jubilation sein?

Das mindeste, was verlangt werden muss, ist, dass die Beweglichkeit der B-D-E-Verse nicht hinter der der A- und C-Verse zurückbleibt.

Digitized by Google

## IV. EINIGES AUS DER RHYTHMIK. DIE B-E-D-VERSE UND DEREN SPIELARTEN.

Aus dem Bau des C-Verses lässt sich derjenige des B-E- und des D-Verses ohne weiteres ableiten.

| | | | |
|---|---|---|---|
| lat. Eul. C. | vocibús | cane mélos | éximiúm |
| B-E. | tuam égo | voce séquar | mélodiám |
| | atque laūdem | imitábor | ámbrosiám |
| Dom. B-E. | omnem iússit | creatúram | súb consoná |
| | observáre | legem pácis | ármoniá |
| frz. Eul. E. | e poró fut | presentéde | máximiēn |
| lat. Eul. D. | sic pietátem | sic humánum | íngeniúm |
| | fudisse flétum | compellámus | íngenitúm |
| | ni-u-le cóse | nonla póvret | ómque pleēr |
| | la domnizélle | cellekóse | nón contredíst. |

C. ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ‖ — ∪ ∪ —
B-E. ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ ‖ — ∪ ∪ —
D. ∪ ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ ‖ — ∪ ∪ —

Die Richtigkeit dieser Verslesung bedarf des Beweises. Unterbliebe er, so würde sicherlich der Einwurf erhoben werden, dass im lat. rhythmischen Verse nicht drei Silben im schlechten Taktteil vorkommen könnten, weil die mittlere dieser Silben stets betont oder nebentonig sei. Die oben gezeichneten päonischen Taktreihen seien daher in Wirklichkeit trochäische oder jambische. Zum Beweise würde wahrscheinlich auch der D-Vers XI a herangezogen werden, der doch unmöglich:

devoto córde | modos démus | ínnocuós

gelesen werden dürfe. — Gerade das ist die richtige Lesung.

Der Irrtum der weitverbreiteten Meinung, welche die Päone im rhythmischen lat. Verse leugnet, beruht darauf,

Digitized by Google

dass zwischen rhythmischem Accent und gewöhnlichem Accent nicht streng unterschieden wird. Diese Meinung muss bekämpft und als irrig nachgewiesen werden, weil sie eine der beiden[24]) Ursachen ist, weshalb über den Bau der älteren Sequenzenverse unrichtige Vorstellungen herrschen; speziell Bartsch hat fast alle Verse, die im $^3/_4$ Takt laufen, falsch gelesen.

Um den Irrtum jener Meinung nachzuweisen, ist es nötig, das Wesen und die Funktion des rhythmischen Accents zu besprechen, und das Kennzeichen zu ermitteln, durch welches er sich vom nicht-iktigen Wortaccent unterscheidet. Es ist klarzulegen, wie eine Silbe des leichten Taktteils sogar deklamatorisch stark betont werden kann, ohne iktig zu werden. Die Taktarten der rhythmischen trochäischen (jambischen), daktylischen (anapästischen) und päonischen Taktreihen müssen festgestellt werden; die Bedingungen, unter denen Wörter wie apparebit, repentina zu zu Trochäen oder zu Päonen werden, sind nachzuweisen. Endlich muss noch gezeigt werden, dass der Rhythmus der trochäischen und der päonischen rhythmischen Taktreihe ein grundverschiedener ist.

Wie schon im Abschnitt II gezeigt wurde, ist die antike Rhythmik auf den rhythmischen Vers nicht zugeschnitten; denn in ihm besteht kein konstantes Verhältnis zwischen den Silben des Fusses; die einzige konstante Grösse ist die Zeitdauer des Takts, und auch diese nur, wenn der Vers wirklich genau im Takt gelesen wird. Das aber geschieht fast nie; vielmehr wird dem Inhalt des Verses entsprechend das Tempo bald verlangsamt, bald beschleunigt. Unsere rhythmische Empfindung vermag sich dem bis zu einem gewissen Grade anzupassen, weil wir den Grund des

[24]) Die zweite Ursache ist, dass die Ikte des rhythmischen lat. Verses vom Versende ausgehend eingezeichnet werden. Die Stellung der Wortaccente im Versschluss kann aber nicht den mindesten Aufschluss über den Bau des Verses geben, weil fast ausnahmslos in allen dreivierteltaktigen Versen mit dem Ausgange — ∪ ∪ — „sophistizierte" Accente (s. S. 18) stehen. Der nähere Nachweis befindet sich im Anhang unter B.

Digitized by Google

Tempowechsels geistig erfassen. Dennoch muss der Vorleser, wenn er ein Künstler sein will, die Grenze richtig erkennen, bis zu welcher wir erkenntnisfähig für den Rhythmus des Verses bleiben. Wer diese Grenze überschreitet und so den Rhythmus (und ebenso den Reim) des Verses für uns verschwinden lässt, verwandelt uns den Vers zur Prosa und erklärt zugleich durch die That, dass der rhythmische Vers eine völlig unberechtigte Kunstform sei. Die Grenze unsrer Fähigkeit, den Rhythmus zu erkennen, ist am weitesten gesteckt im Verse mit gleichartigen Füssen, beschränkter schon ist sie im Hexameter, noch mehr verengt sie sich im älteren Sequenzenverse mit stark gemischten Füssen. Je grösser der Wechsel in der Silbenzahl der einzelnen Verstakte, desto gebieterischer macht sich das Innehalten des Takts notwendig. Das weist darauf hin, dass das Prinzip des rhythmischen Verses die Taktgleichheit ist. Für alle rhythmisch-theoretischen Untersuchungen ist daher der rhythmische Vers als eine Taktreihe aufzufassen, deren einzelne Takte von gleicher Zeitdauer sind.

**Der rhythmische Accent.** Der Takt entsteht im Verse durch die in gleichen Zeitabständen erfolgende stetige Wiederkehr des rhythmischen Accents (Sonus, Ikt, Versaccent, Verston, Taktstoss, Niederschlag). Die Zeitabschnitte vom Einsetzen eines Ikts bis zum Einsetzen des folgenden nennen wir Takte. Im Takte unterscheiden wir einen schweren oder guten Taktteil — die Iktsilbe — und einen leichten oder schlechten Taktteil[25]). Dieser besteht aus einer oder mehreren versleichten Silben, doch kann an deren Stelle auch eine Pause treten. Ist die Pause sehr klein, (z. B. nur die minimale Pause zwischen zwei Silben eines Wortes), so füllt die Iktsilbe fast den ganzen Takt aus, der leichte Taktteil fehlt alsdann.

---

[25]) Die Ausdrücke Thesis und Arsis werden hier absichtlich vermieden, weil über diese Bezeichnungen Verwirrung herrscht. Die antiken Rhythmiker und Musiktheoretiker, wie unsre modernen Musiker nennen Thesis, was die modernen Metriker mit Arsis bezeichnen.

Digitized by Google

Soll nun, wie S. 38 behauptet wurde, der Fall möglich sein, dass nicht jeder Wortaccent oder Wortnebenaccent im Verse zugleich rhythmischer Accent ist, so lässt sich das nur feststellen, wenn der rhythmische Accent vom nichtiktigen Accent unterschieden werden kann. Zu diesem Zwecke beobachten wir zunächst den rhythmischen Accent in solchen Versen, in denen jede Accentsilbe, gleichviel ob sie den Haupt- oder Nebenaccent des Wortes trägt, offenbar iktiger Natur ist:

ápparébit répentína
díes mágna dóminí.

Hier gewahren wir, dass die Iktsilben grössere Druckstärke (Druck) nnd höhere Tonlage (Hochton) haben als die versleichten Silben[26]). Bekanntlich hat sehr häufig die Iktsilbe auch noch grössere Länge als die übrigen Silben des Takts, doch darf hiervon abgesehen werden, da die betonende Wirkung der Länge weit hinter der des Drucks und des Hochtons zurücksteht. Beobachten wir nun weiter, wie wir bei genauester Innehaltung des Takts, in dem von Suchier neugedichteten A-Verse:

áétheris ín globo cáéruleí

die Wörter ín und globo sprechen, wenn wir zunächst globo nur den gleichen Betonungswert als ín geben. Wir bewirken dann den rhythmischen Accent der Silbe ín durch Druck, den Wortaccent von globo dagegen im wesentlichen durch Hochton. An der auf der Trennung von Druck und Hochton beruhenden sogenannten „schwebenden Betonung" erkennen wir also, dass wir gewöhnt sind, den Druck als das eigentliche Kennzeichen des rhythmischen Accents aufzufassen. Dieser Gewöhnung entsprechend rechnen wir die Takte von Druck zu Druck, geben aber nur solchen Silben Druck, die wir in den richtigen Zeitabstand von dem voraufgehenden Ikt gerückt haben. Das erkennen wir deutlich, wenn wir jetzt

áétheris in | glóbo | cáérule|í — ∪ ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ —

[26]) Die Bezeichnungen „Druck und Hochton" werden hier stets in relativem Sinne verstanden. „Eine Silbe hat Hochton" bedeutet also nicht, dass sie besonders hoch im Ton liege, sondern nur, dass sie höher im Ton liege als eine andere.

Digitized by Google

genau im Takt lesen. Hier bilden wir den ersten Takt aus vier, den zweiten Takt dagegen nur aus zwei Silben; es hat also eine Verrückung der Silben in den Takten stattgefunden, und der Vers, der vorher gleichartige Füsse hatte, besteht jetzt aus gemischten Füssen. Die rhythmische Agogae ist, da beide Takte gleiche Dauer haben, im ersten Takt doppelt so gross als im zweiten. Durchaus verschieden von der Silbenrückung ist die „Accentrückung". Bei ihr behält jeder Takt drei Silben, die rhythmische Agogae ist also in beiden Takten gleich. Bewirkt wird die Accentrückung, indem wir den Druck des rhythmischen Accents auf ín so weit ermässigen, dass er nur eben als Taktstoss fühlbar bleibt, während wir glo mit hoher Tonlage sprechen. Im Vergleich zu glo erscheint dann ín, obwohl es den rhythmischen Accent hat, nur schwach betont. Der deklamatorische Accent ist hier gerückt, nicht der Ikt; ín bleibt guter Taktteil, während der deklamatorische Accent auf dem leichten Taktteil steht[27]).

Da wir Suchiers Vers, trotzdem globo im leichten Taktteil steht, durch Modulieren zwischen Druck und Hochton in richtiger Deklamation zu lesen vermögen, so ist

---

[27]) Von der Accentrückung ist zu unterscheiden der Wechsel zwischen auftaktigen und nichtauftaktigen Versen, mit dem häufig eine andere Verteilung der Silben in den Verstakten verbunden ist (gemischte Füsse):

| | | | |
|---|---|---|---|
| Der | Wind und des | Meeres | Wallen |
| | Gaben sie | frischen | Klang? |
| Ver- | nahmst du | aus den | Hallen |
| | Saiten- und | Festge- | sang? (Uhland). |

Hier steht jeder Accent auf dem guten Taktteil, er ist Ikt; bei der Accentrückung steht dagegen der deklamatorische Accent auf dem leichten Taktteil: Erreíchen nícht die Höhe, wó **sie** stéht.

Und aúszugíessen aúf **dein** eínzig Háupt. (Schiller).

Doch kann man die Silben auch anders in den Takten verteilen, also in gemischten Füssen lesen:

Und | aúszu | gíessen auf | deín | eínzig | Háupt ∪ — ∪ — ∪ ∪ — — ∪ —

Digitized by Google

gegen den Vers an sich nichts einzuwenden. Unglücklicherweise aber hat ihn Suchier hinter dem Verse:

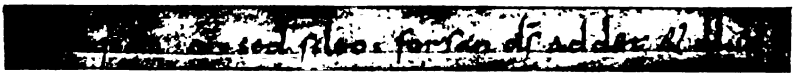
ínserat ét bona síderibús

eingeschoben, der die gleiche Accentrückung und sogar an derselben Stelle notwendig macht. Schwerlich würde diese Wiederholung den künstlerischen Ansichten des Eulaliadichters entsprochen haben. (Vergl. den schönen Wechsel in den vier ersten A-Versen s. S. 10 f.). Der etwaige Einwurf, dass die St. Amander Mönche des 9. Jahrh. von schwebender Betonung und Accentrückung nichts gewusst hätten, lässt sich leicht widerlegen.

Im gleichen Codex mit den Eulalialiedern, nur durch das Ludwigslied von diesem getrennt, sind die lat. Distichen „Vis fidei etc.“ Unter diesen befindet sich ein Hexameter:

quamquam · o · sed sileo. forsan deus addet et illud.

Setzt man auf das erste quam den Ikt mit mässiger Stärke ein und hält nun vor und hinter o eine Pause, indem man o mit hohem Tone spricht, so rückt der deklamatorische Accent unfehlbar auf o. Hier das Bild, in dem der Accent vom Schreiber gezeichnet ist.



Das Bild beweist auch, dass die Elnonenser Mönche einen Vers wie

máris et térrae fomés et auctór

völlig im Takt und doch mit leidlicher Wortbetonung zu lesen verstanden; denn es ist hier nur notwendig, die versnebentonigen Silben fo und auc mit Hochton zu sprechen und die Ikte auf més und tór mit mässiger Stärke einzusetzen. Der „schwunghafte“ Daktylus hat also auf der ersten Silbe Druck, auf der letzten Silbe Hochton[28]).

---

[28]) Ernst Moritz Arndt lässt eine Reihe solcher schwunghaften Daktylen aufeinander folgen:

Tréues und déutsches **Herz,**
Tíefer in Érnst und **Scherz,**
Dás ist die **Máuer.**

Digitized by Google

Leichtes Einsetzen des Ikts ist überall da geboten, wo die Stellung der Ikte den Wortaccenten nicht entspricht, und ferner da, wo der Ikt nicht zugleich deklamatorischer Accent ist.

Durch das Vorstehende dürfte als nachgewiesen zu erachten sein, dass nicht jeder Wortaccent im Verse rhythmischer Accent zu sein braucht, und dass man durch Modulieren zwischen Druck und Hochton, ohne die Taktverhältnisse auch nur im mindesten zu ändern, dennoch die nichtiktigen Wortaccente zu vollem Ausdruck bringen kann. Nachgewiesen ist ferner noch — was für die Beurteilung des Versbaus der Eulalialieder und der Sequenz Dominus sehr wichtig ist — dass man im 9. Jahrhundert dieses Modulieren kannte; denn auf ihm beruht die soeben gezeigte Accentrückung.

Von ganz besonderer Wichtigkeit ist das Modulieren zwischen Hochton und Druck, wenn es sich um die Feststellung des ersten Takts des Verses handelt. Geben wir einer im Auftakt stehenden Silbe Druck statt Hochton, so ist von vornherein das Taktmass verkehrt festgelegt. Im Verse:

Enz enl fōū la gettérent, cóm arde tóst.

„Hinein ins Feuer warfen sie sie", verlangt enz deklamatorische Betonung, wir legen es daher höher im Ton als enl. Wollten wir dagegen enz den gleichen Druck geben wie fōū, so würde es unfehlbar zur Iktsilbe; énz enl bildete dann nicht mehr den Auftakt, sondern den ersten Takt des Verses, und, bei unaufmerksamem Lesen, würden wir vielleicht gar betonen:

énz enl fóu la gétterént,

und den Vers so zum Sechstakter machen. Aber auch wenn

---

Tréues und déutsches **Herz**
Bléibt auf die Dáuer.
Bréchet die Schwérter **klein**,
Réisset die Wálle **ein**, etc.

(Beisp. entnommen aus J. Minor. Neuhochd. Metr. Strassb. 1893, S. 112).

Betonen wir in diesen Versen die fettgedruckten Silben in gleicher Weise wie die Iktsilben, so sind die Daktylen verschwunden; dagegen bleiben sie, wenn wir jene Silben durch hohe Tonlage hervorheben.

Digitized by Google

wir gettérent richtig betonen, würde aus dem Viertakter doch immer schon ein Fünftakter.

**Die Taktarten.** Die einfachen Taktarten (Monopodien) des rhythmischen Verses sind der gerade oder $^2/_4$ Takt ($^2/_2$ und $^2/_8$ Takt unterscheiden sich von $^2/_4$ Takt nur durch das Tempo) und der ungerade oder $^3/_4$ Takt ($^3/_2$ und $^3/_8$ Takt). Jeder Takt beginnt nach der Auffassung der modernen Rhythmik mit dem guten Taktteil. Eine oder mehrere vor dem ersten Ikt liegende Silben bezeichnen wir als Auftakt.

Werden zwei einfache Takte zu einem Takt zusammengefasst (Dipodien), so entsteht bei gerader Taktart der zusammengesetzte $^4/_4$, bei ungerader der zusammengesetzte $^6/_4$ Takt. Im zusammengesetzten Takte sind zwei gute Taktteile; jede Takthälfte beginnt mit einem solchen; der Accent beider guten Taktteile wirkt taktregelnd, er ist rhythmischer Accent, doch unterscheiden sich die beiden Accente des Takts durch ihre Stärke — Hauptikt und Unterikt.

Bei der Feststellung eines lat. rhythmischen Verses kommt zunächst immer nur in Frage, ob gerade oder ungerade Taktart vorliegt. Ist dies festgestellt, so ist in zweiter Linie zu erwägen, ob wir in einfacher oder zusammengesetzter Taktart lesen sollen. Bei dem Verse:

Nunc vos o socii cantate laetantes alleluja

fragen wir uns also zunächst, ob er gerade oder ungerade Taktart hat. Bartsch hat ihn in gerader Taktart gelesen:

Gerade Taktart: nunc vós o sócii cántaté | laetántes allélujá.

Ungerade Taktart: núnc vos o sócii | cantáte laetántes | állelujá.

(Die senkrechten Striche veranschaulichen die Versgliederung)

Entscheiden wir uns für ungerade Taktart, so vergleichen wir die vorstehende Lesung in einfacher Taktart mit der in zusammengesetzter:

Núnc vos o **só**cii cantáte lae**tán**tes álleluj**á**

oder auch, da ein Wechsel in der Reihenfolge von Hauptikt und Unterikt eintreten kann, mit:

Digitized by Google

Núnc vos o **sócii** can**tá**te laetántes **á**llelujá.

Ich gebe der Lesung in Monopodien den Vorzug. Übrigens wird in Gedichten nicht selten von einfacher in zusammengesetzte Taktart übergegangen und umgekehrt. In der Poesie herrscht in dieser Beziehung eine noch grössere Freiheit als in der Musik.

**Die rhythmische trochäische und die rhythmische jambische Taktreihe** laufen in gerader Taktart; metrische Trochäen und Jamben dagegen haben $^3/_4$ Takt, vorausgesetzt, dass sie wirklich cum ratione gelesen werden. Wodurch aber kommt es, dass der cum ratione gelesene trochäische Vers $^3/_4$ Takt, der sine ratione gelesene dagegen $^2/_4$ Takt hat?

Angenommen, wir gäben einem Takt genau die Zeitdauer einer Sekunde und füllten diesen Zeitraum durch zwei Töne aus, einen accentuierten von 40 Tertien und einen nichtaccentuierten von 20 Tertien. Wiederholen wir dies eine Reihe von Takten hindurch, so empfinden wir, weil konstant das Verhältnis von 2 : 1 wiederkehrt, den kleineren Teil als Masseinheit. Wir erkennen deutlich, das jeder Takt drei dieser Masseinheiten enthält, und wählen daher für die Taktart die Bezeichnung dreizeitige oder ungerade Taktart oder $^3/_4$ Takt. Nun ist es allerdings beim Lesen eines metrischen Verses unmöglich, der kurzen Silbe genau den Zeitwert éiner Masseinheit und der langen Silbe genau den Zeitwert von zwei Masseinheiten zu geben; denn nicht nur zwischen den Wörtern, sondern auch zwischen den Silben liegen kleine Pausen, welche von der Gesamtzeitsumme des Takts einen kleinen Teil absorbieren. Schon allein aus diesem Grunde war es richtig, wenn Aristoxenos für die Rhythmik die Masseinheit der kurzen Silbe verwarf und sie durch den mathematischen Begriff des Chronos protos ersetzte. In der Praxis aber erscheint uns dennoch die kurze Silbe als Masseinheit, da wir, ohne uns darüber Rechenschaft zu geben, den Silben den Wert der Pausen hinzuaddieren. Es ist einer der vielen Fälle, in denen unsere Gewöhnung oder auch unsere Phantasie uns dazu befähigen, im Ungenauen doch das ideell Richtige zu erkennen.

Digitized by Google

Während im cum ratione gelesenen trochäischen Verse alle Takte konstant das gleiche Zeitverhältnis zwischen gutem und schlechtem Taktteil haben, ist das im rhythmischen trochäischen Verse nicht der Fall. Am leichtsten können wir das an deutschen Wörtern kontrollieren. Sollen Wörter wie „jauchze, Schwermut, schaue" in demselben Verse vorkommen, so müssen sie, damit Taktgleichheit herrscht, die gleiche Zeitsumme haben. In diese Summe aber teilen sich die Silben eines jeden Takts nicht nach der Ratio 2 : 1, sondern nach dem natürlichen Wertverhältnis, das sie zu einander haben. Der eine Takt kann 46 Tertien im guten und 14 Tertien im schlechten Taktteil haben, ein zweiter 32 + 28, ein dritter 40 + 20 etc. Die kurze Silbe kann somit gar nicht für unser Empfinden zur Masseinheit werden, und folglich können wir auch nicht empfinden, dass der Takt dreimal die Zeit der kurzen Silbe enthält. Dagegen fühlen wir deutlich, dass jeder Takt aus zwei Stücken besteht, einem accentuierten und einem nichtaccentuierten. Wollen wir beim Lesen eines rhythmischen trochäischen Verses den Takt schlagen, so müssen wir mit zwei Schlägen, dem Niederschlag (schwerer Taktteil) und dem Aufschlag (leichter Taktteil) taktieren. Sobald wir mit drei Schlägen taktieren, lesen wir entweder cum ratione, indem wir der Iktsilbe die Länge von 2 Schlägen geben, oder wir machen hinter jedem Trochäus eine Pause von der Dauer des 3. Taktschlags. Da nun Niederschlag + Aufschlag = 2 Zeiten, Niederschlag + Aufschlag aber auch = schwerem + leichtem Taktteil sind, so sind auch schwerer + leichter Taktteil = 2 Zeiten. Der Beginn des Niederschlags fällt stets mit dem Beginn des guten Taktteils, der Beginn des Aufschlags dagegen fällt nur beim Spondäus mit dem Beginn des leichten Taktteils zusammen.

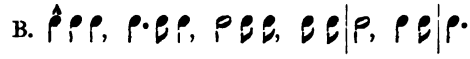
Der Spondäus gehört im rhythmischen Verse dem gleichen Taktgeschlecht an, wie die Jamben und Trochäen, während er im metrischen Verse dem daktylischen Taktgeschlechte angehört.

Die Lehre von den Taktarten und Füssen des rhythmischen Verses würde sich am einfachsten gestalten, wenn man bei den

Digitized by Google

zweisilbigen Füssen nicht vom Jambus und Trochäus sondern vom Spondäus ausginge. Alsdann liessen Jamben und Trochäen sich als Verschiebungen im Wertverhältnis des Spondäus auffassen, dergestalt, dass der Zeitwert, welcher der einen Silbe genommen wird, der anderen hinzugefügt wird.

Bei den dreisilbigen Füssen müsste vom Molossus, der im rhythmischen Verse dem gleichen Taktgeschlecht wie der Daktylus und Anapäst angehört, ausgegangen werden. Durch Wertverschiebung zwischen den einzelnen Silben entständen dann die verschiedenen Formen der rhythmischen Daktylen und Anapäste,

z. B.  etc.

**Die rhythmische daktylische Taktreihe** läuft in ungeradem oder $^3/_4$ Takt; die metrische, cum ratione gelesene, dagegen in geradem Takt. Im cum ratione gelesenen Verse sind in allen Takten — immer abgesehen von den kleinen Pausen zwischen den Silben bezw. Wörtern — die kurzen Silben unter sich gleich, und die langen haben die doppelte Zeit der kurzen. Wiederum empfinden wir also die kurze Silbe als Masseinheit, und wir erkennen, dass der leichte Taktteil zwei Einheiten, der schwere ebenfalls zwei Einheiten hat; diese Taktart nennen wir „gerade“ $^2/_4$ Takt[29]). Im rhythmischen Daktylus dagegen teilen sich die Silben eines jeden Takts nach dem natürlichen Wertverhältnisse, das sie zu einander haben, in die Zeitsumme des Takts; es besteht kein konstantes Verhältnis zwischen den Silben und ebenso nicht zwischen gutem und schlechtem Taktteil. Wir können somit die Taktart nicht als 2 : 2 oder als 1 : 1, d. i. als gerade empfinden. Dagegen fühlen wir deutlich, dass der Takt aus drei Stücken

---

[29]) Um Missverständnissen vorzubeugen, ist darauf hinzuweisen, dass die Rechnungsweise der antiken Rhythmik häufig nicht mit der Rechnungsweise der modernen Rhythmik übereinstimmt. Nach antiker Rechnung hat der metrische Daktylus 4 Zeiteinheiten, nach moderner Rechnung aber ist er nicht $^4/_4$ Takt, sondern $^2/_4$ Takt. Anstatt des $^2/_4$ Takts kann man bei langsamem Tempo $^2/_2$ Takt sagen; der $^4/_4$ Takt darf also nicht mit dem $^2/_2$ Takt verwechselt werden. Ebenso ist $^3/_4$ und $^6/_8$ Takt nicht das Gleiche. Dagegen unterscheiden sich $^2/_4$, $^2/_8$ und $^2/_2$ Takt und ebenso $^3/_8$, $^3/_4$, $^3/_2$ Takt, ferner $^6/_8$ und $^6/_4$ Takt nur durch das Tempo.

Digitized by Google

besteht; demgemäss teilen wir auch beim Taktieren den Takt in drei Schläge, und zwar in drei Schläge von gleicher Zeitdauer, obwohl die drei Stücke des Takts sich nicht genau mit den drei Schlägen decken. Nur der Beginn des guten Taktteils fällt immer genau mit dem Beginn des Niederschlags zusammen, die anderen Stücke dagegen stimmen nur beim Molossus mit den beiden anderen Schlägen überein. Die Taktart der rhythmischen daktylischen Taktreihe (worunter Molosse und Anapäste mitverstanden sind) empfinden wir also als ungeraden — $^3/_4$ Takt.

**Der Versnebenton der daktylischen Reihe.** Nur selten sind zwei Silben, die sich im leichten Taktteil befinden, völlig gleichwertig; meist ragt die eine über die andere hervor. Es entsteht ein Nebenton, dessen Stärke durch den geringeren oder grösseren Unterschied im Werte der beiden Silben bedingt wird. Sprechen wir in den beiden Daktylen:

buōne pùlcélle fùt

das Endungs-e ganz kurz, so ist der Nebenton erheblich stärker als in:

buōna pùlcélla fùt.

Der Nebenton kann in der daktylischen Reihe eine verschiedene Lage haben, und dadurch ist er, obwohl er nicht iktiger Natur ist, rhythmisch von Bedeutung. Setzen wir in Vers 1 b einmal statt avret neufranz. avait ein: bél avàit córps, und geben wir vàit starken Nebenton, während a unbetont bleibt. Alsdann fügt sich für unser Empfinden bél avàit zu einer rhythmischen Gruppe zusammen, während corps ausserhalb derselben bleibt, bél avàit | córps. Geben wir dagegen in bél àvret córps der Silbe à den Nebenton, während wir vret als halbverstummte Silbe behandeln, so empfinden wir àvret córps als rhythmische Gruppe, während bél ausserhalb derselben bleibt.

Bél | àvret córps | bèllezōur | ànimá.

Ést | òperáe | quòniám | prèciúm.

Die Lage des Nebentons zum Ikt ist also von wesentlichstem Einfluss auf das Steigen und Fallen innerhalb des rhythmischen Verses.

Digitized by Google

Im Verse 8b ergeben sich durch die Betonung èlle die rhythmischen Gruppen:

Quéd | èlle fúiet | lo nóm | chrèstiīēn;

betonen wir dagegen ellè, so bilden sich die Gruppen:

Quéd ellè | fúiet lò | nóm etc.

Ohne falsche Betonung haben wir daktylischen Tonfall in:

Cántica | vírginis | éulaliāē

Clángere | cármine | mártyriúm.

Die hervorragende Bedeutung des Nebentons in der daktylischen Reihe rechtfertigt die Bezeichnung „Versnebenton".

**Gemischte Füsse.** Marius Victorinus führt im Kapitel „De metro ionico apomeizonos" einen metrischen Vers an, der sich zugleich als Beispiel für einen rhythmischen, aus gemischten Füssen bestehenden Vers verwenden lässt.

frena capere, tela quatere, saxa jacere, disce.

metrische Formel: — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪

rhythm. Formel: — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪

Beim Lesen dieses Verses als rhythmischen Vers geben wir den Trochäen und Daktylen gleiche Zeitdauer (Taktgleichkeit). Die Daktylen nehmen dann entweder die zwei Zeiten des Trochäus an und werden 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 gelesen, oder umgekehrt, die Trochäen werden dreizeitig. Im zweiten Fall ist die Verslesung etwa dieselbe, als wenn wir metrisch lesen. Es empfiehlt sich, bei der ersten Lesung mit zwei Schlägen, bei der zweiten mit drei Schlägen zu taktieren.

Wollten wir nun endlich so taktieren, dass auf jeden Trochäus zwei, auf jeden Daktylus drei Schläge fielen, so würden wir den Vers in zusammengesetztem $^5/_4$ Takt lesen. Dieser Takt wird allerdings in der Musik hin und wieder angewandt, z. B. im Liede Prinz Eugenius; die Taktart ist aber keine natürliche, sondern eine gekünstelte. Beim Lesen wenden wir sie wohl niemals an. Im Mittelalter scheint man den zusammengesetzten $^5/_4$ Takt ebenfalls nicht angewendet zu haben; es müssten sonst noch rhythmische Dichtungen aufgefunden werden, in denen regelmässig ein Trochäus oder ein Jambus mit einem Daktylus, bezw. Anapäst abwechselte. Das Vorkommen eines oder auch mehrerer Daktylen zwischen Trochäen lässt nicht auf $^5/_4$



Digitized by Google

Takt schliessen, erst dann, wenn der Wechsel mit völliger Regelmässigkeit einträte, wäre $^5/_4$ Takt wahrscheinlich. Bis zur Auffindung derartiger Dichtungen wird man also annehmen dürfen, dass auch im 9. Jahrhundert in rhythmischen Versen mit gemischten Füssen Taktgleichheit herrschte.

Ob nun bei gemischten Füssen der Vers in gerader oder ungerader Taktart gelesen wird, darüber entscheiden die vorherrschenden Füsse.

**Rhythmische Päone.** Wenn nun die rhythmische trochäische Taktreihe $^2/_4$ Takt und die rhythmische daktylische Taktreihe $^3/_4$ Takt ergiebt, weil wir die einzelnen Takte als aus zwei oder drei Stücken bestehend empfinden, so sollte man glauben, dass wir Wörter wie „apparebit repentina“ im einfachen $^4/_4$ Takt lesen würden, da sich von Wortaccent zu Wortaccent vier Stücke ergeben. Es bleibe dahingestellt, ob unserm Ordnungssinn die Zahl von vier Stücken ohne Zwischengliederung als zu gross erscheint, jedenfalls steht die Thatsache fest, dass wir beim Verslesen als einfache Takte nur den $^2/_4$ und den $^3/_4$ Takt zur Anwendung bringen. Wenn Verse im $^4/_4$ Takt gelesen werden, so geschieht dies in dipodischer Weise, d. i. in zusammengesetzter Taktart. Hierbei kann in einzelnen Takten der Unterikt wohl einmal unfühlbar werden, so dass dieser einzelne Takt dann im einfachen $^4/_4$ Takt läuft. Auf die Dauer aber geschieht das niemals.

Wenn wir also nicht im einfachen $^4/_4$ Takt lesen, so ist klar, dass wir die viersilbigen Wörter in eine geringere Zahl von Stücken gliedern. Bei Gliederung in zwei Stücke

appa | rebit | repen | tina

entsteht entweder $^2/_4$ oder zusammengesetzter $^4/_4$ Takt; bei drei Stücken

appa | ré | bit | repen | tí | na

dagegen würde $^3/_4$ Takt entstehen.

Die beiden Wörter bilden den ersten Vers der Hymne „De die judicii“, deren trochäische Form von Beda beglaubigt ist. Doch auch ohne diese Beglaubigung wird niemand im Zweifel sein, dass derartige Wörter im trochäischen oder ditrochäischen Verse verwendbar sind; die weitverbreitete

Digitized by Google

Meinung geht vielmehr dahin, dass man solche Wörter im Verse **stets** als Trochäen oder Ditrochäen auffassen könne.

Zunächst sei hier einem Vertreter dieser Meinung das Wort gegeben. Ph. Aug. Becker (Über den Ursprung der romanischen Versmasse, Strassburg 1890, S. 13) sagt: „noch können die Tonsilben durch mehr als zwei unbetonte Silben getrennt sein, weil von drei unbetonten Silben die mittlere einen Nebenton erhalten würde, der genügt, um den Iktus zu tragen. So lassen sich in der That alle Verse als jambische oder trochäische Taktreihen auffassen".

Der Schluss, den Becker hier zieht, ist nicht logisch scharf. Wenn die nebentonige Silbe genügt, um den Ikt zu tragen, so folgert daraus nicht, dass sie ihn auch thatsächlich trägt. Das aber müsste sie stets, wenn alle Verse als trochäische oder jambische Taktreihen aufgefasst werden sollen; denn eine Taktreihe besteht aus Takten, und ein Abschnitt, der keinen Ikt hat, lässt sich nimmermehr als Takt auffassen.

Um Becker sachlich zu widerlegen, muss zunächst festgestellt werden, unter welchen Bedingungen denn überhaupt die nebentonigen Silben von apparebit repentina zu Iktsilben werden. — Ikte sind Taktregler, die in gleichen Zeitabständen aufeinander folgen. Accentsilben, die nicht im richtigen Taktabstande stehen, betonen wir, wie S. 40 gezeigt wurde, nicht durch Druck, sondern durch Hochton. Die wortnebentonigen Silben in apparebit repentina werden also erst zu Iktsilben, wenn wir die Zeitsumme von appa gleich den Zeitsummen von rebit, repen und tina sprechen, und dadurch die vier Accentsilben in gleiche Zeitabstände rücken. Wir thun dabei den Wörtern eine geringe Gewalt an; in der Prosa sprechen wir appa und repen etwas kürzer als rebit und tina. Indem wir nun den Wortnebenton an diejenige Stelle rücken, in der er taktregelnd wirkt, also zum Ikt wird, geben wir ihm zugleich, ohne erst darüber nachzudenken, lediglich aus Gewöhnung, das Kennzeichen des Ikts, nämlich Druck. Auch hierdurch nehmen wir eine kleine Veränderung an dem Worte vor; denn in der Prosa hat die nebentonige Silbe im Verhältnis zur Tonsilbe keinen



Digitized by Google

Druck, ihr Accent besteht im wesentlichen in der höheren Tonlage, die sie vor der unbetonten Silbe voraus hat. — Beckers Ansicht, dass wir Wörter wie apparebit, repentina stets als trochäische Taktreihen auffassen können, läuft also darauf hinaus, dass jene Wörter im rhythmischen Verse stets in gerader Taktart gelesen werden, und dass ihre Accente stets in gleichem Abstande stehen. Demgemäss wären auch die in den Eulalialiedern und Dominus vorkommenden ähnlich gebauten Wörter wie imitabor, ministrabo, pietatem, compellamus, domnizelle, presentede, creaturam, observare, impiorum, inferorum, abiturus etc. stets als zwei Trochäen bezw. als ein Ditrochäus zu lesen. Der $^3/_4$ Takt wäre bei diesen Wörtern unmöglich, und rhythmische Päone existierten überhaupt nicht.

Dem ist zu erwidern: Wörter, wie die vorgenannten, können sowohl in gerader als in ungerader Taktart gelesen werden; sie sind nur dann rhythmische Trochäen oder Ditrochäen, wenn sie im Verse von gerader Taktart stehen; in diesem Falle geben wir dem Wortnebenton das Kennzeichen des Ikts, nämlich Druck. Stehen dagegen derartige Wörter im Verse von ungerader Taktart, so sind sie keine Trochäen oder Ditrochäen, sondern rhythmische Päone. Die Worttonsilben stehen dann in gleichen Zeitabständen von einander, sie sind iktig und haben Druck. Der Wortnebenton dagegen steht nicht in der Mitte zwischen zwei Wortaccenten, er kann daher nicht taktregelnd wirken, ist also kein Ikt, und wir geben ihm auch keinen Druck. Wir zeichnen vielmehr die nebentonige Silbe, gerade wie dies in der Prosa geschieht, im wesentlichen nur durch Hochton vor den unbetonten Silben aus. Überhaupt lesen wir jene Wörter im $^3/_4$ taktigen Verse fast genau wie in der Prosa. Nur der Iktsilbe werden wir geneigt sein, einen etwas grösseren Zeitwert beizulegen; nötig ist dies aber nicht.

Das Vorstehende bedarf einiger beweisender Ausführungen. Lesen wir im $^3/_4$ Takt:

domnizélle cellekóse,

Digitized by Google

so bemerken wir zwischen beiden Wörtern eine Pause von etwa einer Achtelnote. Lesen wir dagegen im $^2/_4$ Takt:

dómnizélle céllekóse,

so gewahren wir diese Pause nicht. Die Ursache derselben beim $^3/_4$ Takt erkennen wir sofort, sobald wir mit drei Schlägen taktieren, wobei der erste Niederschlag auf zél fallen muss. Alsdann bemerken wir, dass wir die Wörter rhythmisch in 3 Stücke zerlegen: domni | zél | le | celle | kó | se.

Der Anfang jedes dieser Stücke fällt annähernd mit dem Anfang eines Taktschlags zusammen. Nun sind aber die Taktschläge von gleicher Zeitdauer, somit entsteht, da die kurze Silbe „le" die Zeitdauer des ihr entsprechenden Taktschlags nicht ausfüllt, eine Pause. Es ist allerdings leicht, die Pause zu verkürzen; man braucht nur „zél" und „cel" etwas zu dehnen. Die Pause muss sogar im Verse unterdrückt werden, sobald an jener Stelle keine Cäsur liegen darf, wie z. B. in

e poró fut presentéde.

Hindert der Inhalt des Verses uns dagegen nicht, so werden wir gern die Pause zwischen zwei Päonen III als Verscäsur benutzen.

Fügen wir nun noch ein drittes ähnlich gebautes Wort hinzu:

domnizélle, cellekóse, presentéde.

Hier stehen die Wortaccente im gleichen Zeitabstande. Soll also der Nebenton in den Silben cel und pre zum Ikt werden, so muss er genau in der Mitte liegen; thatsächlich aber liegt er, wie wir beim Taktschlagen gewahren, etwa $^4/_8$ vom Einsetzen des vorhergehenden, und $^2/_8$ vom Einsetzen des nachfolgenden Ikts entfernt. Der Nebenton regelt also nicht den Takt. Dass sein Accent im wesentlichen auf Hochton und nicht auf Druck beruht, erkennen wir beim Lautlesen, wenn wir die Wörter das erste Mal im $^3/_4$ Takt als rhythmische Päone, das zweite Mal im $^2/_4$ Takt als rhythmische Trochäen und das dritte Mal als rhythmische Ditrochäen im zusammengesetzten $^4/_4$ Takt lesen. Nur bei den beiden letzten Lesungen wenden wir bei den nebentonigen Silben Druck an.

Digitized by Google

**Der Versnebenton der päonischen Reihe** spielt in lateinischen Versen in rhythmischer Beziehung eine ganz untergeordnete Rolle. Wenn wir ihm dennoch den Namen Versnebenton beilegen, so ist dies nur eine Konzession zu Ehren des Versnebentons der daktylischen Taktreihe. Dieser ist, wie wir S. 47 sahen, von rhythmischer Bedeutung, da er, je nach seiner Lage zum Ikt, Steigen und Fallen innerhalb des Verses bewirkt. Die Lage des Nebentons in der päonischen Taktreihe ist dagegen im lateinischen rhythmischen Verse eine feste. Dennoch macht sich beim Vortrage der Nebenton im Päon häufig bemerkbarer als im Daktylus, weil im allgemeinen in der päonischen Reihe mehr Worttonsilben im leichten Taktteil liegen als in der daktylischen. Es liegt doch in der Natur der Sache, dass, je grösser die Zahl der versleichten Silben des Takts wird, um so eher auch mehrsilbige Wörter ganz in den leichten Taktteil fallen, es sei denn, dass der Dichter sein Augenmerk darauf gerichtet hätte, dies zu vermeiden. Dafür lag für die Dichter der älteren Sequenzen nicht die mindeste Veranlassung vor. Sie waren Musiker, und als solche völlig damit vertraut, dass eine im leichten Taktteil stehende Silbe durch Hochton sogar deklamatorisch hervorgehoben werden kann, wenn dies notwendig erscheint. In den auf S. 22 f. angeführten Notkerschen Versen sind variae, etiam und omnes ohne Ikt; die in den daktylischen A-Versen der Eulalialieder im leichten Taktteil stehenden zweisilbigen Wörter sind S. 31 aufgeführt.

Bei der päonischen Reihe wird innerhalb des Verses niemand in Versuchung kommen, die versnebentonige Silbe, auch wenn sie Worttonsilbe ist, durch Druck zur Iktsilbe zu stempeln; denn sobald in der Taktart dieser Reihe, dem $^3/_4$ Takt, gelesen wird, liegt, wie wir sahen, die versnebentonige Silbe gar nicht an der Stelle, wo sie taktregelnd wirken kann. Eine gewisse Aufmerksamkeit erfordert also nur eine im Auftakt liegende Worttonsilbe. Geben wir in:

devoto corde modos demus innocuos

der Silbe vo gleichen Druck mit cór, so machen wir vóto

Digitized by Google

zum Taktmass für den Vers, und dieser wird unfehlbar zum Sechstakter im $^2/_4$ Takt:

devóto córde módos démus ínnocuós;

geben wir dagegen der Silbe vo im Verhältnis zu cór keinen Druck, während wir sie in Bezug auf die erste und dritte Silbe des Worts durch Hochton auszeichnen, so wird der Vers zum Viertakter im $^3/_4$ Takt:

devoto córde | modos démus || ínnocuós.

Der Rhythmus der beiden Lesungen ist ganz verschieden.

**Trochäische oder päonisch-daktylische Reihen der B-E-D-Verse?** Vergleichen wir einige Verse, wenn sie als trochäische Sechstakter im $^2/_4$ Takt oder als päonisch-daktylische Taktreihen im $^3/_4$ Takt gelesen werden.

B-E-Verse in $^2/_4$ Takt.

| | | | |
|---|---|---|---|
| lat. Eul. | IIIa | túam égo vóce séquar | mélodiám (bish. Les.). |
| | b | átque laūdem ímitábor | ámbrosiám. |
| Dom. | IIα | ómnem iússit creátúram | súb consoná. |
| | β | óbserváre légem pácis | ármoniá. |
| fr. Eul. | 6a | é poró fut présentéde | máximiēn (bish. Les.) |
| | b | chí rex éret ácels dís | sóvre pagiēns. |
| | 12b | Vólt lo seūle lazsiēr | si rúovet kríst. |

Die Cäsur liegt für Sechstakter sehr schlecht; wer dies beim Lesen nicht empfindet, hat unwillkürlich wegen der schlechten Cäsurlage aus den Sechstaktern Siebentakter gemacht:

ómnem | iússit | créa | túram | súb | cónso | ná

und es nur deshalb nicht bemerkt, weil er den Ikt auf cón sehr leicht einsetzte. Der Vers „chi rex eret" etc. hat eine grauenhafte Satzbetonung. Zuerst wird das rückbezügliche chí betont, dann bleibt das wichtigste Wort des ganzen Satzes „rex" unbetont, und éret wird wieder betont. Übersetzt man acels dis, so heisst es „zu dér Zeit", das sicherlich nicht zú der Zéit betont werden darf. Angesichts der vorzüglichen Betonung in den A- und C-Versen ist es völlig ausgeschlossen,

Digitized by Google

dass der franz. Dichter sich einer so schlechten Satzbetonung schuldig gemacht haben sollte. Schon deshalb kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die bisherige Lesung der B-E-Verse im $^2/_4$ Takt falsch ist. Das wird aufs neue erwiesen durch den Vers „volt lo seule“ etc., denn dieser lässt sich schlechterdings nicht als Sechstakter lesen. Das hat Suchier auch erkannt und daher die bessernde Hand an diesen Vers gelegt. Doch zwingt seine gewaltsame Besserung

élle vólt lazsīér lo sēūle | si rúovet kríst

zu der Annahme, dass der Schreiber sämtliche Wörter der ersten Vershälfte durcheinander geworfen habe. Das ist doch ausgeschlossen. Die Lesung der B-E-Verse im $^2/_4$ Takt ergiebt somit das denkbar ungünstigste Resultat.

### B-E-Verse im $^3/_4$ Takt.

| | | |
|---|---|---|
| lat. Eul. | IIIa | tuam égo \| voce séquar \|\| mélodiám |
| | b | atque lāūdem \| imitábor \|\| ámbrosiám. |
| Dom. | IIα | omnem iússit \| creatúram \|\| súb consoná |
| | β | observáre \| legem pácis \|\| ármoniá. |
| fr. Eul. | 6a | e poró fut presentéde \|\| máximiīēn[30]) |
| | b | chi réx eret \| acéls dis \|\| sóvre pagīēns.[31]) |
| | 12b | volt lo sēūle \| lazsīér \|\| si rú-o-vet kríst. |

(Die Auflösung des Diphthongs uo wird in Abschnitt VII nachgewiesen). Der Rhythmus der Verse im $^3/_4$ Takt ist vorzüglich. Die Satzbetonung des Verses „chi réx eret“ ist tadellos. Der Vers „volt lo sēūle“ bedarf keiner Besserung; wir werden ihn in Abschnitt VI noch genauer betrachten.

---

[30]) Die Cäsur zwischen fut und presentede muss unterdrückt werden (ut scias quid cohaerere conveniat, quid disjungi s. S. 9).

[31]) Suchier hat gebessert „a icels dis“, wodurch der Vers wenigstens eine etwas bessere Betonung erhält. Aber warum dann nicht ad icels dis? Vergl. adunet, ad une spede, ned argent, et alui gegenüber a grand, acels, aciel, e poro.

Digitized by Google

D-Verse im $^2/_4$ Takt.

lat. Eul. V a sic píetátem síc humánum | íngeniúm (bisherige Lesung).
b fudísse flétum cómpellámus | íngenitúm (bisherige Lesung).
fr. Eul. 5a niúle cóse nón la póvret | ómque pleīér (bisherige Lesung).
b la pólle sémpre nón amást | lo dēō menestīér. (bisherige Lesung).
12a la dómnizélle céllekóse | nón contredíst (bisherige Lesung).
11a aczó nos vóldret concreīdre | li réx pagiéns.

Die Cäsurlage ist wiederum ganz ungeeignet für Sechstakter. Auch hier ergiebt ein franz. Vers „aczo nos voldret" etc. keinen Sechstakter. Koschwitz hat ihn durch Einsetzung des Wortes já, lat. jam, in einen solchen verwandelt; doch werden wir sehen, dass diese Besserung unnötig ist, wenn wir den Vers als Viertakter lesen.

D-Verse im $^3/_4$ Takt.

lat. Eul. V a sic pietátem | sic humánum || íngeniúm.
b fudisse flétum | compellámus || íngenitúm.
fr. Eul. 5a niule cóse | non la póvret || ómque pleīér.
b la polle sémpre | non amást || lo dēō menestīér.
12a la domnizélle | cellekóse || nón contredíst.
11a aczo nos vóldret | concreīdre || li réx pa-ii-éns.

(Die Auflösung des Diphthongs wird in Abschn. VII nachgewiesen.) Der Rhythmus des D-Verses ist vortrefflich, der Vers 11a bedarf keiner Besserung.

Franz. B-Verse im $^2/_4$ Takt.

3a élle nónt escóltet | lés mals cónsellīérs. (bish. Les.)
3b quélle dēō ranéiet | chí maent sús en cīél. (bish. Les.)
9b póros fúret mórte | á grand hónestét. (bish. Les.)

Die Betonung ist schlecht, lés, chí und á werden betont, während mals, maent und grand unbetont bleiben.

Digitized by Google

Franz. B-Verse im 3/4 Takt.

Elle nónt escóltet | les máls consellīérs.[32])
quelle dēō ranéiet | chi māēnt sus en cīél.
poros fúret mórte | a gránd honestét.

Rhythmus und Satzbetonung sind gut.

Im Vers 9b muss poros fúret mit schwebender Betonung gelesen werden (vergl. S. 40), indem die Silbe „os" hoch im Ton gelegt, und der Ikt auf fúret nur mit mässiger Stärke eingesetzt wird. Schwebende Betonung lässt sich entbehren, wenn man porós den Jkt giebt, den Vers also, wie Phil. Aug. Becker es thut, als einen A-Vers mit Auftakt betrachtet: ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —. Dann aber hätte der zweite Teil der Sequenz gar keinen B-Vers, was kaum anzunehmen ist. Als B-Vers gelesen, ergiebt sich vor mórte eine kleine Pause, die zur Hervorhebung dieses Worts von vortrefflicher Wirkung ist.

Fassen wir nun, nachdem die B-D-E-Verse der Eulalialieder gezeigt sind, das Ergebnis der Lesung im 2/4 und 3/4 Takt noch einmal zusammen. Bei 2/4 Takt finden wir in den lat. B-E-D-Versen und den franz. D-E-Versen eine äusserst ungünstige Cäsurlage, durch die der Rhythmus sehr beeinträchtigt wird. Éin franz. D-Vers und desgleichen éin E-Vers ergeben überhaupt keine sechs Takte. Die Satzbetonung ist sehr schlecht in 6 b und allen drei franz. B-Versen.

Beim 3/4 Takt dagegen ist der Rhythmus in allen Versarten vortrefflich; die Satzbetonung der franz. Verse

---

[32]) Gaston Paris, Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française, Paris u. Leipzig 1862. hat die zweiten Halbverse genau so gelesen, wie es hier geschieht. Seine Lesung des Gedichtes steht überhaupt der hier vorgeschlagenen am nächsten, weil er niemals versucht hat, den Takt in den Vers hineinzulesen. Da er jedoch fast jedem zweisilbigen Worte einen Ikt gegeben hat, so trifft seine Lesung der B-D-E-Verse nur in Verspaar 12 mit der hier vorgeschlagenen völlig zusammen. Es ist merkwürdig, dass G. Paris' Lesung durch die zur Zeit herrschende Lesung beiseite geschoben werden konnte, trotzdem diese weit hinter ihr zurücksteht.

Digitized by Google

ist überall gut und steht in keiner Weise hinter der der franz. A- und C-Verse zurück. Damit ist bereits sicher, dass die bisherige Lesung im $^2/_4$ Takt unrichtig ist. Doch ist das ausschlaggebende Moment noch nicht einmal berührt; für die Entscheidung ist vielmehr massgebend:

> Die A- und C-Verse der Eulalialieder sind Viertakter im $^3/_4$ Takt. Die Lesung der B-E-D-Verse in trochäischen Reihen ergiebt meist Sechstakter im $^2/_4$ Takt, die in päonisch-daktylischen Reihen dagegen wie bei den A- und C-Versen Viertakter im $^3/_4$ Takt. Liest man also die B-E-D-Verse in trochäischen Reihen, so erhält man rhythmische Potpourri, in denen die Taktart achtmal wechselt. Liest man dagegen die Verse in päonisch-daktylischen Taktreihen, so erhält man ein einheitliches rhythmisches Kunstwerk mit schönen Variationen, das zugleich der an eine Jubilation zu stellenden Anforderung entspricht, dass die Beweglichkeit nicht gegen den Anfang des Liedes zurückstehen darf. Die Beweglichkeit nimmt nach und nach zu, sie ist am höchsten im D-Verse.

**Die $C^1$-, die $A^1 + D^1$- und $E^1$-Verse der Sequenz Dominus.** Dom. hat die anderthalbfache Länge der lat. Eul.; es kann somit kein Befremden erregen, wenn der Dichter neue Versformen zu schaffen suchte. Die Verspaare $C^1$ und $A^1 + D^1$ können nach keinem Satz der Eul. gesungen werden, der Dichterkomponist von Dom. muss also mindestens zwei Tonsätze selbständig nach dem ambrosianischen Lobgesang „imitiert“ [33]) haben.

Wegen der Schwierigkeit, bei teilweise sophistizierten Accenten den Rhythmus zu finden, wenn man jede einzelne Versart nur für sich betrachtet, erscheint es ratsam, einen der beiden Teile der Sequenz im Zusammenhange zu lesen. Gewählt wird hier der zweite Teil, weil er durchweg regel-

---

[33]) Der Dichter der lat. Eul. singt „atque laudem imitabor ambrosiam“. Die Sätze der Eulalialieder und der Sequenz Dominus decken sich jedoch nicht mit denjenigen des Tedeums. Das ist aber auch nicht

Digitized by Google

mässig gebaut ist, während der erste Teil im Vers V $\beta$ eine kleine Unregelmässigkeit zeigt (státum rerum oder ).

A X.$\alpha$ Únde bellórum cladés oritúr
$\beta$ Gládiis múlti saevís pereúnt.

B (= E) XI.$\alpha$ Apud quósdam | fit civílis || díscordiá:
$\beta$ Frater frátrem | spoliándo || díscruciát;

C$^1$ XII.$\alpha$ Si rodéntes virí mutuó
$\beta$ Bibunt sángvinis áffiniúm.

A XIII.$\alpha$ Tálibus hómines flágitiís
$\beta$ Stígios spíritus cónglomeránt,

A$^1$ XIV.$\alpha$ Vísitent út humanórum

D$^1$ $\beta$ Rabiem scélerum | lúxuriám | criminúm,

E$^1$ XV.$\alpha$ Impiórum | et abísso || mergánt cuneós,
$\beta$ Qui armáti | persequúntur || Christí famulós.

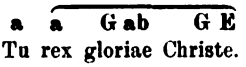
E$^1$ XVI.$\alpha$ Unde prínceps | inferórum || flammís obsitús
$\beta$ Gaudet tántos | abitúrus || mortís sociós,

E (= B) XVII.$\alpha$ Quos terrénus furor símul || ínvidiá,
$\beta$ Tormentórum | reos míttit || ín Tartará;

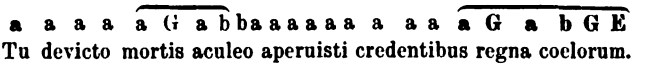
E (= B) XVIII.$\alpha$ Ibi frúctus | metent írae || sángvineāē:
$\beta$ Sulphur vérmes | et gehénnae || vím piceāē.

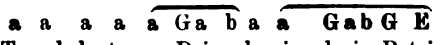
---

nötig; denn im ambrosianischen Lobgesang selbst wird ein und derselbe melodische Satz oft von Sätzen ganz verschiedener Länge „imitiert", z. B.:


Tu rex gloriae Christe.

Tu patris sempiternus es filius.


Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum.


Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris.

Digitized by Google

SCHLUSS.

A XIX. α Dómine ⟨ cāēli rex ét conditór, ⟩
β Máris ⟨ et térrae fomés et auctór, ⟩

B (= E) XX. α Haec torménta | tuis áufer || fídelibús,
β Tolle lítes | auge pácem || fér gaudiúm

b. Tibí servíentibús.

Beim Lesen der vorstehenden Verse wird man unstreitig bemerkt haben, dass an den Übergängen von einer Versart in eine andere mit Auftakt beginnende auf den Takt geachtet werden muss. Sobald man hier zwischen dem letzten Ikt des voraufgehenden Verses und dem ersten des folgenden nicht genau den gleichen Zeitabstand hält wie zwischen den Ikten des soeben gelesenen Verses, so entsteht beim Übergang in die neue mit Auftakt beginnende Versart eine Unebenheit, d. h. man gerät aus dem Takt. Eine Ausnahme bildet nur das Verspaar XIV. Hier liegt zwischen dem Ikt auf humanórum uud dem auf scélerum die doppelte Taktlänge, eín Taktschlag fällt in die Pause.

Rhythmisch von schöner Wirkung ist das Einsetzen der Daktylen hinter den sechs Anapästen des Verspaars XII, das hier noch viel charakteristischer hervortritt als in der lat. Eul.

lat. Eul. II a ést | òperāē | quòniám | prèciúm
b clángere cármine mártyriúm.

Die $D^1$-Verse von Dom. und der D-Vers 12 b der franz. Eul. haben dieselbe Verteilung der Silben in den Takten; die Gliederung der Verse ist jedoch verschieden.

11 α aczo nos vóldret | concrēīdre || li réx pa-ii-éns
XIV β rabiem scélerum | lúxuriám | criminúm
11 α ∪ ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ || ∪ — ∪ ∪ —
XIV β ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — | ∪ ∪ —

Die $E^1$-Verse ergeben als Siebentakter im $^2/_4$ Takt mit Cäsur zwischen dem 4. und 5. Ikt ebenso guten Rhythmus wie als Viertakter im $^3/_4$ Takt. Die Accente stehen tadellos, während sie im $^3/_4$ Takt zum Teil sophistiziert sind. Beim Lesen der Sequenz im Zusammenhang aber wird man sich der Erkenntnis nicht verschliessen, dass trotz der schlechteren Wortbetonung im $^3/_4$ Takt gelesen werden muss.

Digitized by Google

## DIE LATEINISCHE EULALIASEQUENZ.

### I. TEIL.

A. I.a Cántica vírginis ēūlaliāē.
b Cóncine suávissoná citharā.

A. II.a Ést operāē quoniám preciúm.
b Clángere cármine mártyriúm.

B. (= E) III.a Tuam égo | voce séquar || mélodiám.
b Atque laūdem | imitábor || ámbrosiám.

C. IV.a Fidibús | cane mélos || éximiúm.
b Vocibús | ministrábo || súffragiúm.

D. V.a Sic pietáte[m] | sic humánum || íngeniúm.
b Fudisse flétum | compellámus || íngenitúm.

E. (= B) VI.a Hanc puéllam | nam juvéntae || súb temporé.
b Nondum thóris | maritálibús | habilém.

E. (= B) VII.a Hostis équi | flammis ígnis || ínplicuít.
b Mox colúmbae | evolátu || óbstipuít.

### II. TEIL.

A. VIII.a Spíritus híc erat ēūlaliāē.
b Lácteolús celer ínnocuús.

B. (= E) IX.a Nullis áctis | regi régum || dísplicuít.
b Ac idcírco | stellis cāēli || sé miscuít.

C. X.a Famulós | flagitémus || út protegát.
b Qui sibí | laeti pángunt || ármoniám.

D. XI.a Devoto córde | modos démus || ínnocuós.
b Ut nobis pía | deum nóstrum || cónciliét.

E. (= B) XII.a Ejus nóbis | ac adquírat || áuxiliúm.
b Cujus sól & luna trémunt || ímperiúm.

### SCHLUSS.

A. XIII.a Nós quoque mú[n]det a críminibús.
b Ínserat ét bona síderibús.

A. + b. XIV. Stém[m]ate lúminis aúreolí || deó famúlantibús.

Digitized by Google

## DIE ALTFRANZÖSISCHE EULALIASEQUENZ.

### I. TEIL.

A. 1.a Buona pulcélla | fut eulaliá.
b Bél avret córps | bellezour animá.

A. 2.a Vóldrent laveintre | li deo inimí.
b Vóldrent lafaire | diávle ser vír.

B. 3.a Elle nónt escóltet | les máls con selliers.
b Quelle deo ranéiet | chi maent sus en ciel.

C. 4.a Ne por ór. ned ar gént. néparaménz.
b Por manátce | regiel || népreiemént.

D. 5.a Ni-u-le cóse | non la póvret || ómque pleier.
b La polle sémpre | non amást || lo deo menestier.

E. 6.a E poró fut presentéde || máximiien.
b Chi réx eret | acéls dis || sóvre pagiens.

### II. TEIL.

A. 7.a Ílli en órtet | dont lei nonque chielt.
b Quéd elle fúiet | lo nóm chresti ien.

A. 8.a Éllent adúnet | lo suon elemént.
b Mélz sostendréiet | les émpedeméntz.

A. 9.a Quélle perdésse | sa vírginitét.

B. b Poros fúret mórte | a gránd honestét.

B. 10.a Enz enl fou | la gettérent || cóm arde tóst.
b Elle cólpes | non ávret || póro nos coist.

D. 11.a Aczo nos vóldret | con creidre || li réx pa-ii-éns.
b Ad une spéde | li rovéret || tolír lo chi-éf.

D. 12.a La domnizélle | cellekóse || nón contredíst.

E. b Volt lo seule | lazsier || si rú-o-vet krist.

### SCHLUSS.

C. 13.a Infigúre de colómb || vólat aciel.
b Tuit orám | que por nós || dégnet preier.

C. 14.a Qued avúisset | denós || chrístus mercít.
b Post la mórt | & alui || nós laist venír.

b. Par souve clémentiá.

Bezüglich der Auflösung der Diphthonge s. Abs. VII.

Digitized by Google

## V. DIE VERSGLIEDERUNG UND DIE VERS-GRUNDTYPEN DES LAT. EULALIALIEDES.

Auf S. 55 wurde bereits hervorgehoben, dass die Cäsurlage der B-D-E-Verse nach der bisherigen Lesung eine sehr schlechte sei, und dass man daher unwillkürlich den Vers als Siebentakter lese: denn dem Siebentakter entspricht die Cäsurlage zwischen 4. und 5. Ikt. Als Sechstakter müssen die Verse entweder zwei Cäsuren von gleicher Tiefe erhalten

túam égo | vóce séquar | mélodiám.
sic píetátem | síc humánum | íngeniúm.
cújus sól | et lúna trémunt | ímperiúm,

oder die Cäsur muss zwischen dem dritten und vierten Ikt liegen.

túam égo vóce | séquar mélodiám.
sic píetátem síc | humánum íngeniúm
cújus sól et lúna | trémunt ímperiúm.

Die Lage zwischen dem 3. und 4. Ikt ist in rhythmischer Beziehung beim Sechstakter die beste; sie ist jedoch für den zweiten Vers unrichtig, weil hier sic nicht von humanum getrennt werden darf. Desgleichen lassen sich nicht trennen, nam juventae, ac adquirat.

In einer Reihe von Versen ist die Cäsur in der Mitte überhaupt unmöglich, da sie vor die zweitletzte Silbe der nachstehenden Wörter fallen würde ímitábor, cómpellámus, máritálibús, évolátu. Die Cäsur ist daher bei 14 Versen nur in sieben Fällen möglich. Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in der Sequenz Dominus.

Während bei der bisherigen Lesung die von Suchier angenommene Cäsur als einzige Cäsur unrichtig wäre, ist

Digitized by Google

beim Viertakter nichts gegen sie einzuwenden; denn hier befindet sie sich zwischen dem zweiten und dritten Ikt, also im Gleichgewichtspunkte des Verses.

tuam égo voce séquar | mélodiám.
sic pietátem sic humánum | íngeniúm
cujus sól et luna trémunt | ímperiúm.

Wünschenswert, aber nicht notwendig, ist daneben noch eine Vorcäsur in der ersten Hälfte. Wir sahen S. 53, dass diese sich zwischen zwei rhythmischen Päonen von selbst einstellt, wenn man sie nicht absichtlich unterdrückt.

tuam égo | voce séquar || mélodiám.
sic pietátem | sic humánum || íngeniúm.

Aber während nun beim dreigliedrigen Sechstakter die beiden Cäsuren von gleicher, oder wenigstens nahezu gleicher Tiefe sind, ist dies bei dem dreigliedrigen Viertakter — bis auf die weiter unten genannte Ausnahme — nicht der Fall. Hier ist eine der beiden Cäsuren Hauptcäsur, die andere erheblich schwächere nur Untercäsur. Die Untercäsur kann als Vorcäsur wie als Nachcäsur auftreten.

Vorcäsur: atque laūdem | imitábor || ámbrosiám.

Nachcäsur: ést operāe || quoniám | preciúm.

Sie lässt sich, wie S. 53 gezeigt wurde, leicht unterdrücken:

cujus sól et luna trémunt || ímperiúm.[34])

[34]) Der Umstand, dass bei demselben Verse die Cäsur anders liegt, je nachdem man ihn als Viertakter oder als Sechstakter liest,

cujus sól et luna trémunt | ímperiúm.
cújus sól et lúna | trémunt ímperiúm.

zeigt deutlich die Unrichtigkeit von Adolph Zeisings Theorie, dass die Gliederung des Verses am besten sei, wenn die Silben nach dem Verhältnis des goldenen Schnitts verteilt seien. Die Länge des Verses wird in rhythmischer Beziehung überhaupt nicht durch die Zahl der Silben, sondern durch die Zahl der Takte bestimmt. Nicht die Zahl der Silben giebt daher den Massstab für die Gliederung, sondern die Verteilung der Ikte muss derartig sein, dass der Vers möglichst im Gleichgewicht steht. Übrigens muss Zeisings Theorie schon deshalb Befremden erregen, weil es mathematisch unmöglich ist, die Zahl der Silben des Verses nach dem Verhältnis des goldenen Schnitts in zwei Abschnitte zu zerlegen, die durch ganze Zahlen ausdrückbar sind. Man müsste die Silben in Stücke schneiden.



Digitized by Google

e poró fut presentéde || máximién.

Es ist nicht erforderlich, dass die rhythmische Gliederungspause auch stets Satzgliederungspause sei; sie braucht nicht unterdrückt zu werden, sobald sie als deklamatorische Pause zur Hervorhebung eines Wortes zulässig erscheint. So kann in dem Verse der Puella turbata (s. S. 23):

Núnc omnes cánite | símul alléluja || dómino alléluja ||
chrísto pneumátique | állelujá.

die rhythmisch sehr wünschenswerte Pause hinter canite beibehalten werden, weil bei nicht versbetontem omnes die Hervorhebung von simul durch voraufgehende deklamatorische Pause gerechtfertigt ist.

Der dreigliedrige Viertakter gliedert sich also, wie wir sahen, nicht in drei gleichwertige Glieder, sondern in zwei Hauptglieder, die eventuell in Unterglieder geteilt werden. Eine Ausnahme findet beim einfachen Viertakter nur statt, wenn das mittelste Glied zwei Ikte und das Anfangs- und Endglied je einen Ikt haben.

| | | |
|---|---|---|
| cóncine | suávissoná | cithará. |
| nondum thóris | maritálibús | habilém[35]). |
| rabiem scélerum | lúxuriám | criminúm. |

**Die Grundtypen der Versarten.** Ein Blick auf die Versformeln genügt

| | | | |
|---|---|---|---|
| B-E | ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — |
| C | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — |
| D | ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ ⏑ — |

um zu erkennen, dass die B-C-D-E-Verse im zweiten und dritten Gliede völlig gleich sind. Der Unterschied zwischen diesen Versarten besteht allein in einer geringen Abweichung des ersten Versgliedes. Sie ist so geringfügig, dass die B-C-D-E-Verse nach dem gleichen melodischen Satze ge-

[35]) Die zweite Iktsilbe tá muss hier länger gehalten werden, damit nicht Cäsur im Worte maritálibús eintritt.

Digitized by Google

sungen werden könnten[36]), womit aber keineswegs gesagt sein soll, dass dies geschehen wäre. Angesichts des geringen Unterschieds lassen sich der C- und der D-Vers als Varianten des B-E-Typus auffassen: ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ | — ∪ ∪ —
Ihm steht gegenüber der A-Typus: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Mit diesen daktylischen Versen beginnt das Lied und geht dann unvermittelt in Päone III über. Vielleicht lässt sich dies folgendermassen erklären. Aus der daktylischen Prudentiushymne entnahm der Dichter den Stoff, dem Tedeum entlehnte er seinem eigenen Zeugnis zufolge den Tonsatz (tuam ego voce sequar melodiam, atque laudem imitabor ambrosiam). Rhythmisch ist die Prudentiushymne in den A-Versen benutzt; sollten da nicht die Päone III dem Tedeum entnommen sein? Wie dies zur Zeit des numerosen Gesanges vorgetragen wurde, darüber fehlt meines Wissens bis jetzt noch die Kunde. Dass es aber im gleichen Takt wie die Eulaliasequenz gesungen sein wird, lassen einige Verse doch sehr wahrscheinlich erscheinen, z. B. der rhythmische Hexameter: Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae. Die Vermutung liegt also nahe, dass die nachfolgenden Versanfänge im 9. Jahrh. in gleicher Betonung mit dem „atque laúdem“ der Eulaliasequenz gesungen sind, und dies wird umso wahrscheinlicher, weil sie noch heutigen Tages im Kirchengesang so betont werden: Te de-é-um, Te do-ó-minum, Te aetérnum, Te per órbem, Venerándum, Tu rex glóriae, Tu pa-á-tris, Tu ad déxteram, Te e-érgo, Per si-íngulos, Et laudámus, Digna-á-re, Miserére, In te Dómine. An die Betonung von „sic pietátem“ des Eulalialiedes erinnern: Te gloriósus apostolórum, Te prophetárum.

---

[36]) Wie leicht der Sänger über kleine rhythmische Verschiedenheiten in den leichten Taktteilen hinwegkommt, sieht man aus den Uhland'schen Strophenanfängen:

Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst du nit.
Eine Kugel kam geflogen, gilt's mir oder gilt es dir?
Will mir die Hand noch reichen, dieweil ich eben lad'.

∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ — ∪ —



Digitized by Google

Noch längeren Auftakt zeigt: Tu ad liberándum. Das ist bereits die Mehrzahl sämtlicher Versanfänge. Mit betonter Silbe beginnen überhaupt nur neun Verse des Tedeums. Das Gleiche ist aber auch in den Eulalialiedern der Fall. Auch hier beginnen nur die neun A-Verse mit dem guten Taktteil. Die Neunzahl dieser Verse ist also wohl nicht zufällig. Wer der gleichen Meinung ist, wird den von Suchier für das lat. Lied hinzugedichteten zehnten A-Vers jedenfalls für entbehrlich ansehen.

Digitized by Google

## VI. WERT DES FRANZÖSISCHEN EULALIALIEDES IN BEZUG AUF INHALT UND FORM.

G. Lanson beginnt seine in Frankreich viel benutzte Histoire de la Littérature française mit den Worten: „L'humble Séquence de sainte Eulalie, décalque d'un chant d'église latin, n'offre, malgré l'emploi du vers assonancé, guère plus de valeur ni d'intention littéraires que les fameux Serments de Strasbourg et n'intéresse aussi que l'histoire de la langue française (fin du IXe siècle)." Das ist alles, was dieses Werk über das älteste Denkmal französischer Poesie bringt. In wahrhaft herzerfreuender Weise sticht hiergegen die Pietät ab, mit der Suchier nicht nur in seiner Litteraturgeschichte, sondern auch in seinen früheren Arbeiten diesem Gedicht genaht ist. „Bei einem so wichtigen Gegenstande gewinnen auch Nebenumstände Interesse", sagt er in seiner Arbeit „Ueber Inhalt und Quelle des ältesten französischen Gedichts". (Zeitschr. für rom. Phil. XV, S. 24 ff.) Damit ist der Standpunkt richtig bezeichnet, den man einem so ehrwürdigen Denkmal gegenüber einzunehmen hat.

Einen Abklatsch (décalque) der lat. Sequenz nennt Lanson das Gedicht. Das könnte doch höchstens in Bezug auf die äussere Form gesagt werden, und diese war geboten, da die Melodie des lat. Liedes benutzt werden sollte. Inhaltlich kann es nichts Verschiedeneres geben als die beiden Lieder; das eine ist ein lyrischer Erguss zur Erbauung der Mönche bestimmt, das andere, wie Ratperts Lobgesang auf den heiligen Gallus, ein carmen populo in laudem Sanctae Eulaliae canendum.

„Humble" sagt Lanson ferner. Ist denn dies wirklich in dem Sinne der Fall, dass damit der Grund gegeben wäre,

Digitized by Google

dem Liede keinen Platz in der Litteraturgeschichte zu geben? Der Ton des Volkliods ist doch gut getroffen: das Gedicht bringt, wonach das Volk vor allem verlangt, Thatsachen; die Versuchungen, das Leiden und Sterben der Heiligen werden in knapper Form geschildert. Zu einem Drama von fünf Akten reichte der dem Dichter in Rücksicht auf die Melodie zugemessene enge Raum von 12½ Zeilen nicht; die zwei letzten Zeilen gehören dem Gebet und der Fürbitte an. Aber trotz des engen Raums entwickelt sich die Handlung durchaus folgerichtig. Der dem Verfasser zu Gebote stehende Stoff ist geschickt verwertet, einmal, indem die von einander abweichenden Angaben des Prudentius und des Beda[37]) über die Todesart der Eulalia zur Ausgestaltung eines Wunders benutzt werden, und zweitens, indem Maximian selbst handelnd auftritt. Die Annahme Suchiers, dass der Verfasser des Gedichts einige Verse der Hymne des Prudentius, in denen der Name Maximians vorkommt, falsch verstanden habe, ist nicht sehr wahrscheinlich. Aber diese Verse werden den Dichter auf den Gedanken gebracht haben, in Maximian — dem intellektuellen Urheber jener Christenverfolgung und somit indirekt auch des Todes der Eulalia — die Ungerechtigkeit und Schlechtigkeit zu verkörpern. Das geschieht, indem der König, trotzdem die Unschuld der Eulalia durch ein Wunder erwiesen ist, sich gegen seine eigene bessere Überzeugung verschliesst (aczo nos voldret concreidre li rex pagiens)[38]) und Eulalia mit dem Schwerte

---

[37]) Vergl. hierüber Suchiers Arbeit in Band XV der Zeitschr. für rom. Phil. Suchier hatte den glücklichen Gedanken, die aus dem 12. Jahrh. stammenden Bücherverzeichnisse der Abtei St. Amand durchzusehen, und vermochte so festzustellen, dass nur die Hymne des Prudentius und das Martyrologium Bedas benutzt sein konnten. Die Eulalia des Prudentius stirbt den Feuertod, die Eulalia Bedas wird enthauptet. Suchier hebt hervor, dass der Dichter nicht erkennen konnte, dass es sich um zwei verschiedene Eulalien gehandelt habe.

[38]) Suchier übersetzt das: „dabei wollte sich der heidnische König nicht beruhigen". Concredere aber wird im Lateinischen nur in einem Sinne gebraucht, der sich auch durch credere ausdrücken lässt; ein Unterschied lässt sich nur dahin feststellen, dass concredere ein verstärktes credere ist, und dass daher sein Gebrauch ein beschränkterer

Digitized by Google

hinrichten lässt. An der dichterischen Gabe, sich den Stoff zurechtzulegen, hat es also dem Verfasser des Liedes sicher nicht gefehlt; zum Dichter aber stempeln ihn die schönen Gedanken, die Vergleiche und die echt dichterische Sprache in den Versen:

éllent adúnet lo sū́on elemént
mélz sostendréiet les émpedeméntz
quélle perdésse sa vírginitét.

Die Deutung des ersten Verses — lo suon e la ment[39]) (sonum et mentem) hat schon Böhmer gegeben, und Suchier bemerkte dazu: „Sie ist wie aus der Seele des Dichters herausgelesen und verdient darum gewiss vor der bisherigen sinnlosen Lesung den Vorzug". Dennoch nahm Suchier in seiner Litteraturgeschichte die alte Lesung — suum elementum — wieder zu Gnaden an: „Sie nimmt daher ihre Kraft zusammen". — Ent (lat. inde, neufranz. en) bezieht

---

ist als der von credere. Durch Stellen belegt ist es in dem Sinne: vertrauen, anvertrauen. In gleichem Sinne ist aber auch credere durch Stellen belegt. Aczo non voldret concreidre li rex pagiens lässt sich daher übersetzen: „Diesem wollte der König durchaus nicht vertrauen" oder „an dieses wollte der König durchaus nicht glauben". Aczo aber bezieht sich auf den unmittelbar vorhergehenden Satz „elle colpes non avret poro nos coist". Der König wollte also durchaus nicht glauben, dass Eulalia unversehrt geblieben sei, weil sie ohne Schuld war. Es bleibt noch zu deuten das in „nos", lat. non se oder non sibi, enthaltene „se". Wer hatte denn dem König von dem Feuerwunder Meldung gemacht? Wahrscheinlich hatte er es mit eigenen Augen gesehen; denn da der Dichter ihn in eigener Person mit Eulalia verhandeln lässt, so nimmt er auch wohl stillschweigend an, dass Maximian in Person zugegen war, als Eulalia ins Feuer geworfen wurde. Die Deutung der ganzen Stelle ist also: Der König sah das Wunder, er (sein besseres Ich) sagte sich: Eulalia ist unschuldig; aber er wollte sich selbst durchaus nicht glauben, dass sie unschuldig sei. Die syntaktischen Bedenken, dass ein Dativ der Sache und ein Dativ der Person vorkommen, dürften nicht ausreichend sein, diese Deutung zu verwerfen. Richig wäre statt aczo der Accusativ czo zu gebrauchen gewesen. Vielleicht wurde des Verses wegen aczo gebraucht, weil es eine Silbe mehr ergiebt.

[39]) Der Grund, weshalb die Silbe la in le geschwächt ist, und die drei Wörter in eins zusammengezogen sind, wird in Abschnitt VIII dargelegt werden.

Digitized by Google

sich auf lo nom chrestiien: Von dem christlichen Namen macht sie zu Einem den Klang und den Geist, frei in Prosa übersetzt: Sie vereint mit dem Namen der Christin echt christliche Denkungsart". Worin diese sich äussert, sagen die beiden folgenden Verse. Hier hat Suchier „empedementz" durch „Folterqualen" richtig wiedergegeben, den Gedankengang des Dichters aber nicht erkannt; er konnte es auch nicht, nachdem er im Verse 2a „veintre" durch „bezwingen" übersetzt hatte. Nach der Auffassung der Kirche kämpft der Märtyrer mit dem heidnischen „hostis". Der Märtyrer ist „miles" und erringt den „Sieg" in dem Augenblick, wo er den Märtyrertod erleidet. Der Todestag des Märtyrers wird daher als sein Siegestag gefeiert (vergl. unten, Anmerkung „triumphavit hodie")[40]).

[40]) Hier einige der massenhaft vorkommenden Belegstellen:

Tertullian, Apologeticus adversus gentes: tamen et proeliatur omnibus viribus, et vincens in proelio gaudet, qui de proelio quaerebatur, quia et gloriam consequitur et praedam. Proelium est nobis, quod provocamur ad tribunalia, ut illic sub discrimine capitis pro veritate certemus. Victoria est autem, quo pro certaveris, obtinere. Ea victoria habet et gloriam placendi Deo, et praedam vivendi in aeternam. Sed obducimur, certe cum obtinuimus; ergo vicimus, cum occidimur (Migne, Patrol. lat. I col. 530 u. 531). 2. Jahrh.

Hymne „Aeterna Christi munera", Vers 2: Et martyrum victorias; V. 6 u. 7: Belli triumphales duces, coelestis aulae milites. (Daniel, Thesaurus hymnologicus I. Nr. 20) (wird dem hl. Ambrosius zugeschrieben.)

Prudentius, Peristephanon II, 67: Christus illic candidatis praesidet cohortibus. (Weiss war die Gewandung der römischen Sieger beim Triumphzuge). 4. Jahrh.

Te Deum: Te martyrum candidatus laudat exercitus. 4. Jahrh.

Passio Eulaliae V. 30. Datianus spricht: Ego te victam dimittam: Eulalia antwortet: Vincere me non potes, quia vincet in me qui pugnat pro me; Vers 38, Datianus: Puto, victi sumus. (Suchier in Zeitschr. f. rom. Phil. XV, 45).

Notker Balbulus, Anfang des Tropariums auf den hl. Sebastian: Christi domini militis martyrisque fortissimi proelia etc. Schluss: Stephane signifer et protomartyr invicte. (Mone, III. 1157). 9. Jahrh.

Hymne auf die elftausend Kölner Jungfrauen, Anfang: O felices virgines, Hunnorum victrices; Mitte: Beata militia, quae pro rege gloriae, de mundi malitia, triumphavit hodie. Non armis sed animis. istas bellatrices, efficit unanimis, gratia victrices (Mone, III. 1180). 14. Jahrh.

Digitized by Google

Eulalia weiss, dass ihr Gegner eine Reihe fürchterlicher Qualen anwenden wird, um ihre Standhaftigkeit zu besiegen. Diese Reihe von Qualen giebt der Dichter unter dem Bilde von „Hindernissen", durch die der Feind dem Märtyrer den Weg zum Siege versperren will. Das ist ein schöner dichterischer Gedanke. Die Natur der Hindernisse ist deutlich durch das Wort „sostendreiet" bezeichnet; ihnen gegenüber giebt es kein „superare", sondern nur ein „sustinere", oder ein Umkehren und damit sich für besiegt erklären. Aus der dichterischen Sprache in die Sprache des täglichen Lebens übersetzt, sagt also die Stelle: Eulalia vereint mit dem Namen der Christin echt christliche Denkungsart. Eher will sie alle Folterqualen, durch die man sie am Siege hindern will, ertragen, als dass sie die fleckenlose Reinheit ihrer Seele (virginitet) verlöre; darum gereicht ihr Sterben ihr zu hoher Ehre (poros furet morte a grand honestet).

So lange man dem Verfasser des Eulalialiedes nicht nachweisen kann, dass er seine Bilder entlehnt hat — und das war bisher nicht möglich — muss man ihn einen Dichter nennen.

Was nun die **rhythmische Form des Gedichts** anbetrifft, so könnte man sie angesichts der Flut von Besserungsvorschlägen, zu denen sie Veranlassung gegeben hat, für höchst mangelhaft halten. Erinnern wir uns jedoch, dass von den Interpreten des Versbaus in den vom Dichter gut betonten Vers

Chi réx eret | acéls dis || sóvre pagiéns

die sehr schlechte Betonung

Chí rex éret ácels dís

hineingelesen wurde, so ist sicherlich der Zweifel berechtigt, ob durch jene Besserungsvorschläge überhaupt die rhythmische Leistung des Dichters verbessert wird. Allerdings hat die Textkritik nicht dem Dichter, sondern dem Schreiber die Unebenheiten des Rhythmus zur Last gelegt. Zugegeben wird, dass dieser sich einmal verschrieben hat, indem er im Verse 10b „lo" statt „la" setzte. Im übrigen

Digitized by Google

aber hat er, wie wir in Abschn. VIII sehen werden, mit solcher Genauigkeit die Absicht des Dichters wiedergegeben, dass kaum ein Zweifel bestehen kann, der Schreiber war der Dichter selbst.

Die Besserungsvorschläge sind von doppeltem Gesichtspunkte zu betrachten; einmal soll die Zahl der Takte des Verses vermehrt, und zweitens soll in den Parallelversen gleiche Silbenzahl erzielt werden. Vermehrung der Zahl der Takte bezweckt Suchiers gewaltsame Besserung des Verses 12b und Koschwitz' Einschiebung des Wortes „ja" in 11a. Diese Verse liessen sich, wie sie geschrieben waren, schlechterdings nicht als Sechstakter lesen; da sie aber doch solche sein sollten, so erschien die Besserung notwendig. Wie S. 56 bereits gezeigt wurde, ist sie überflüssig, weil die Verse Viertakter sind.

Ähnlich verhält es sich mit Koschwitz' Einschiebung des Wortes „ne" in Vers 9a, der dem vermeintlichen Rhythmus des Verses 9b angeglichen werden sollte.

9a quélle[né] perdésse sá virgínitét
9b póros fúret mórte á grand hónestét.

Die Entbehrlichkeit dieser Besserung konnte man allerdings nicht erkennen, solange der A-Vers

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

mit einem B-Vers — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — von sechs Takten zusammenstand. Liest man letzteren jedoch als Viertakter, so passen A- und B-Vers vortrefflich aneinander:

quélle perdésse sa vírginitét poros fúret mórte a
gránd honestét.

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Der zweite Gesichtspunkt, von dem bei den Besserungsvorschlägen ausgegangen wurde, war die Herstellung gleicher Silbenzahl in den korrespondierenden Versen. Aber warum das? Es lässt sich doch nicht behaupten, dass dies bei den französischen Versen jener Zeit die Regel war. Das Gedicht ist ja das einzige, das aus jener frühen Zeit auf uns überkommen ist. Auch daraus, dass in den Parallelversen

Digitized by Google

des lat. Gedichts gleiche Silbenzahl vorhanden ist, lässt sich nicht folgern, dass das Gleiche auch bei dem franz. Liede der Fall sein müsse. Gewiss, das franz. Lied ist auf die Melodie des lat. Liedes gedichtet worden, aber dabei kann ein gegenseitiges Anpassen stattfinden. Wenn die Taktart und die Taktzahl gleich sind, so können in den Einzelheiten der rhythmischen Bewegung immerhin kleine Verschiedenheiten vorkommen. Sie könnten sogar erheblich grösser sein, als dies der Fall ist. Wir können

e poró fut presentéde | máximiēn

ohne weiteres nach der Melodie von:
Kommt ein Vógel geflógen, setzt sich níed'r auf mein Fúss
singen, obwohl die Versbilder nicht unerheblich von einander abweichen.

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Und weiter, war es denn bei der älteren Sequenz die ausnahmslose Regel, dass die Verse des Versikelpaars die gleiche Silbenzahl hatten? Bartsch giebt uns (Sequenzen S. 32—46)[41]) zahlreiche Beispiele, in denen Tonsatz und Rhythmus der Verse eines Versikelpaares kleine Abweichungen zeigen. Selbst in Versen von gleicher Silbenzahl ist die Verteilung der Silben in den Verstakten zuweilen verschieden. Dies lässt sich z. B. am Versikelpaar 5 der Puella turbata, falls Schubigers Übersetzung der Neumen richtig ist, durch die am Tonsatz vorgenommene Änderung mit voller Bestimmtheit erkennen:

G E G
Istic montium celsi vertices sonent alleluja[42]).

---

[41]) Bartsch beginnt den 6. Abschnitt seiner „Sequenzen" mit folgenden Worten: „Wenn im Bisherigen von Wiederholung der Melodie (gemeint sind die einzelnen Tonsätze der Melodie) die Rede war, so ist damit nicht ausgeschlossen, dass die Melodie der beiden Stollen eines Doppelversikels sich irgendwie unterscheide: nur die Übereinstimmung im Ganzen ist gemeint. Denn in der That kommen eine Menge kleiner Abweichungen von regelmässiger Wiederholung vor".

[42]) Der Tonsatz ist entnommen aus Schubiger, die Sängerschule St. Gallens vom 8.—12. Jahrh., Einsiedeln 1858. Exempla Nr. 9.

Digitized by Google

GG EG

Illinc valium profunditates saltent alleluja.

Die Ikte stehen hier also, wie der Tonsatz zeigt,

célsi vértices

prófunditátes

d. i. die Verteilung der Silben in den Verstakten ist in den beiden Versen verschieden.

Eine absolute Gleichheit der Parallelverse in rhythmischer wie musikalischer Beziehung braucht also im französischen Eulalialiede nicht vorhanden zu sein. Verlangt aber muss werden, dass die Ungleichheit der Verse beim Vortrage nicht unangenehm auffällt. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Was als Unebenheiten des Rhythmus angesehen wurde, ist Feinarbeit eines Künstlers, der seine Kunst in den Dienst der Deklamation gestellt hat. Befinden sich beim taktmässigen Gesange bald mehr bald weniger Silben in den Takten, so ändert sich dementsprechend die rhythmische Agogae. Ist sie durch Fehlen einer Silbe verlangsamt, so tritt die betreffende Stelle stärker hervor; denn entweder entsteht eine Pause, oder es muss langsamer gesprochen werden. In dem aus einem D- und einem E-Verse gepaarten Versikelpaar 12:

la domnizélle | cellekóse || nón contredíst

volt lo sēúle | lazsīér || si rúovet kríst.

fehlt hinter seule eine Silbe, das Wort lazsier tritt also beim taktmässigen Gesange stärker hervor[43]). Das muss es aber auch; denn lo seule lazsier bedeutet: sterben; (sie ist bereit zu sterben, wenn Christus es befiehlt.)

Ferner hat unser Künstler den relativen Zeitwert jeder einzelnen Silbe aufs gewissenhafteste abgewogen, ihn je nach Bedarf erhöht oder vermindert (Silbenschwächungen und Silbenstärkungen) und dadurch die rhythmische Be-

---

[43]) Es ist wohl kein Zufall, dass dies stark hervorgehobene Wort in der Hs. grösser geschrieben ist als die es umgebenden. Im Ludwigsliede, das von derselben Hand geschrieben ist, wiederholt sich dies im Wort ergrehtin.

Digitized by Google

wegung in ihren Einzelheiten so gestaltet, dass sie mit dem Inhalt des Verses harmoniert.

Weiter hat er bei der Niederschrift des Gedichts die verschiedenen Formen der starken Accente — Stossaccent, Schwungaccent und dehnenden Cirkumflex — bezeichnet; er lässt uns nicht im Zweifel, ob wir eine im leichten Taktteil befindliche Silbe völlig unbetont lassen, oder ob wir sie besser betonen sollen (Wortbindungen und Worttrennungen). Vor allen Dingen aber zeigt er durch Einzeichnung der deklamatorischen Pausen, wie der gesangliche Vortrag veredelt werden soll. Was er vom Sänger oder Leser voraussetzt, ist allein, dass diesem die Stellung der Ikte, und somit die rhythmische Bewegung im allgemeinen bekannt ist. Im übrigen aber hat der Leser nur nötig, die ihm vom Dichter gegebenen Fingerzeige zu befolgen und die Verse so zu lesen, wie sie in der Handschrift gezeichnet sind. Dann sind sie deklamiert. Das kann, da es des ausführlichen Nachweises bedarf, erst an späterer Stelle (Abschn. VIII) gezeigt werden.

---

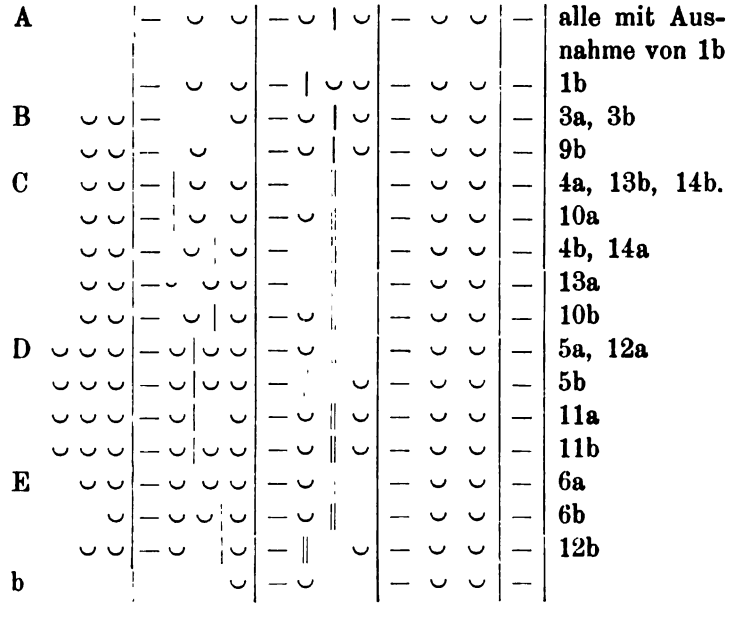
Fassen wir das Urteil über das Werk unseres Künstlers zusammen, so erfüllt es inhaltlich durchaus die Anforderungen, die an ein für das „Volk" bestimmtes Lied zu machen sind; es enthält dabei schöne Gedanken und bringt sie in dichterischer Sprache. Vom rhythmischen Standpunkt betrachtet, ist es ein feingeschliffner Edelstein. Ein solches Gedicht verdient — zumal da es das älteste Denkmal französischer Poesie ist — Berücksichtigung in einer französischen Litteraturgeschichte.

---

Digitized by Google

# VII. DIE SPIELARTEN DER VERSE UND DIE VERSSCHLÜSSE DES FRANZ. LIEDES

**Die Spielarten** der Verse sind in Rücksicht auf die Versgliederung und die Verteilung der Silben in den Takten übersichtlich zusammengestellt. Zu bemerken ist, dass die in der Zeichnung sich ergebenden Pausen nicht den thatsächlichen Zeitwert derselben darstellen, da die Zeichen — ⏑ ebenfalls keinen bestimmten Zeitwert (s. S. 5, Anmerk. 1) ausdrücken. Die Pausen können durch Silbendehnung verkürzt, ja, beseitigt werden; andrerseits können aber auch da, wo die Zeichnung keine Lücke aufweist, Cäsuren bestehen, indem deren Zeitwert an den Silben erspart wird.




Digitized by Google

**Die Versschlüsse.** Für eine Reihe von Versen ist bisher der Schluss ∪ — ∪ — teils bestimmt angenommen, teils für wahrscheinlich gehalten. Bei den B-Versen war die Annahme dieses Schlusses nur bei fehlerhafter Satzbetonung möglich. Für diese Verse ist der Ausgang — ∪ ∪ — bereits festgestellt. In gleicher Weise ist im Vers 14b der Schluss nós laist venír, da hier nicht laist, sondern das im Gegensatz zu alū́ stehende nós satzbetont ist. Ebenso liegt kein Grund vor, für den Vers 12a die Betonung von Gaston Paris: nón contredíst zu verwerfen und durch die weniger gute non cóntredíst zu ersetzen. Somit bleiben von 28 Versschlüssen nur sieben zu untersuchen übrig: neparamenz, nepreiement, com arde tost, poro nos coist, volat aciel, li rex pagiens, tolir lo chieef, si ruovet krist.

Néparaménz, népreiemént. In dieser Weise hat auch Gaston Paris betont und sicherlich ist die Betonung des Wortes né in dritter und vierter Wiederholung nicht nur möglich, sondern durchaus gerechtfertigt.

Li réx pagiéns, tolír lo chi-éf, si rú-o-vet kríst. Wenn des Verses wegen Silbenvermehrung eines Wortes nötig ist, so hegt der Eulaliadichter nicht das geringste Bedenken, diese eintreten zu lassen. So gebraucht er raneiet statt reneit, ni-u-le statt niu-le (vergl. einsilbiges „hiu“ im Ludwigsliede), perdesse statt perdest, qued elle statt quelle, arde statt ard chresti-ien für zweisilbiges chrestien, maximi-ien für dreisilbiges maximien, degnet statt deint. Umgekehrt aber schreckt unser Dichter auch nicht vor Silbenverminderung zurück, so enl statt en lo, poros statt por o se, nos statt non se, inimi statt inimici, oram statt oremus, ja selbst die Taube colombe macht er zum Tauber colomb.

Wie man sieht, ist der Dichter bezüglich des Mittels, durch das er die Silbenvermehrung hervorbringt, durchaus nicht wählerisch; in reneit wird ein e eingeschoben, obwohl hier das g geradeso gerechtfertigt wäre wie in degnet; in chrestien und maximien wird das i verdoppelt, in chief das e. Dass in chieef nicht versehentlich ein e zu viel geschrieben wurde, geht aus der Handschrift deutlich hervor. Obwohl

Digitized by Google

das Wort ganz am Ende des Blattes steht, war doch hinter den Buchstaben chie noch Raum für das f vorhanden. Nichtsdestoweniger wurde überschrieben, und zwar nicht f allein, sondern ef, während im Ludwigsliede (s. Tafel II, Vers 3) bei buoz nicht oz, sondern nur z überschrieben ist. Durch einen glücklichen Zufall ist aber die Überschreibung von ef derart ausgeführt, dass das f genau über dem leeren Raume steht, den es in der Zeile gehabt hätte, wenn chief geschrieben wäre. Die Überschreibung hatte also nur Sinn, wenn das e gelten sollte; mithin ist die Auflösung des Diphthongs chi-ef geboten. Da den Worten tolir lo chi-ef im Parallelverse li rex pagiens gegenüber steht, so fordert die Assonanz hier die Silbentrennung pagi-ens.

Gegenüber dreisilbigem chresti-ien, dreisilbigem ni-u-le und viersilbigem maximi-ien liegt kein Grund vor, für ru-o-vet Diärese des Diphthongs nicht anzunehmen, vergl. zudem die Trennung bru-o-der im Ludwigslied (Tafel III, Vers 8).

Vólat aciel. Das Perfektum volat würde den Accent auf der zweiten Silbe haben. Bei der häufigen Verwendung des Präsens im Eulalialiede lässt sich volat sehr wohl als Präsens auffassen. Dann aber bedeutet das a in diesem Worte: Gieb dem halbverstummten e in volet gleichen Zeit- und Tonwert mit dem a in aciel (eingehender Nachweis über Silbenstärkungen, z. B. buona, pulcella, raneiet, manatce, paramenz in Abschn. VIII).

Póro nos cuist. Koschwitz hat kein Bedenken gefunden, im Verse 9b die Iktstellung póros anzunehmen. Wenn auch zugegeben werden soll, dass die Betonung poró besser wäre, so dürfte doch die Betonnng pór o zulässig erscheinen. Dieselbe lässt sich zudem sehr mildern, wenn der Ikt auf pór nur schwach eingesetzt wird, und die Tonlage von o keine ausgesprochen niedrige ist.

Cóm arde tóst. Suchier und Littré übersetzen den Vers 10a: „Ins Feuer warfen sie sie hinein, damit sie rasch verbrenne (afin qu'elle soit brûlée vite)". „Diese Übersetzung ist zu beanstanden, einmal, weil „com" nicht „damit" heisst, und zweitens, weil es völlig selbstverständ-

Digitized by Google

lich ist, dass jemand ins Feuer geworfen wird, damit er verbrenne. Der Eulaliadichter aber hat mit jedem Worte gegeizt, um die kleine ihm in Rücksicht auf die benutzte Melodie zur Verfügung stehende Zeilenzahl nicht zu überschreiten. Bei seiner knappen Diktion ist es ausgeschlossen, dass er diese völlig entbehrliche Mitteilung gemacht hätte. Koschwitz erblickt in com „com si". Dann wäre also die Stelle zu deuten: „Sie warfen sie in das Feuer hinein, in der Meinung, dass sie sofort verbrennen werde. Da sie aber ohne Schuld war, blieb sie unversehrt". Das giebt guten Sinn, doch hat alsdann arde den Satzaccent. Da nun der franz. Dichter niemals das satzbetonte Wort ohne Ikt gelassen hat, so hätte der Vers den Schluss ∪ — ∪ —. Angesichts der Unwahrscheinlichkeit dieses Schlusses erscheint der Versuch einer Übersetzung gerechtfertigt, bei der nicht arde, sondern tost das satzbetonte Wort ist. Das ist der Fall, wenn man tost in seiner ursprünglichen Bedeutung (torris = glühender Balken) übersetzt. Alsdann ist com lat. temporales cum, und arde ist silbenvermehrtes ard[44]), vergl. perdesse, degnet, raneiet etc. Der Gebrauch des Präsens ist im Liede so häufig, dass er zu Bedenken keine Veranlassung geben kann. Der Sinn der Stelle ist dann: Hinein ins Feuer warfen sie sie, als es in Glut brennt; aber weil sie ohne Schuld war, blieb sie unversehrt. Der Dichter will die Errettung der Eulalia doch als ein Wunder darstellen. Nur dann, wenn das Wunder zweifellos feststeht, tritt die Verstocktheit des Königs in voller Schärfe hervor. Eine Andeutung, dass das Feuer wirklich gut gebrannt habe, darf also nicht fehlen (vergl. die Geschichte der drei Männer im feurigen Ofen).[45])

---

[44]) Das Wort wird später art geschrieben; ein Beweis, dass man schon damals zwischen auslautendem d und t nicht unterschied.

[45]) Proph. Daniel III, Vers 21 ff. . . . . missi sunt in medium fornacis ignis ardentis. nam jussio regis urgebat, fornax autem succensa erat nimis. Porro viros illos, qui miserant Sidrach, Misach et Abdenago, interfecit flamma ignis. Vers 46. Et non cessabant, qui miserant eos ministri regis succendere fornacem, naphtha et stuppa, et pice et malleotis. et effundebatur flamma super fornacem cubitis quadraginta



Digitized by Google

Zu erwägen bleibt 1) ob tost neben der abgeleiteten noch die ursprüngliche Bedeutung hatte. Das ist höchst wahrscheinlich; denn in England wird das Verb to toast (Frühneuenglisch toste, Mittelenglisch tosten) noch heute im Sinne von bräunen durch Feuersglut gebraucht. Die Vermutung liegt also sehr nahe, dass „tost" um die Mitte des 11. Jahrh., als die Normannen England eroberten, noch in der ursprünglichen Bedeutung gebraucht wurde.

2) Kann man sagen: lo fou ard tost, da dies doch, wenn es sich um die Feuererscheinung handelt, etwas Selbstverständliches ist? In Anmerkung 45 finden wir sogar ignis ardentis. Feu aber hat noch heutigen Tages viel von der Bedeutung des lat. focus bewahrt, z. B. n'avoir ni feu ni lieu; un hameau de cinquante feux; feu qu'on allume pour se chauffer etc. Unter fou ist also hier nicht die Feuererscheinung, sondern vielmehr der in Brand gesetzte Scheiterhaufen zu verstehen, und dieser kann sowohl schlecht als gut brennen.

---

novem; et eripuit et incendit, quos reperit juxta fornacem de Chaldaeis, etc. Bekanntlich beugte sich Nebukadnezar dem Wunder im Gegensatz zu Maximian.

Digitized by Google

## VIII. DER GESANGLICHE VORTRAG DES FRANZÖSISCHEN EULALIALIEDES.

Von einem Deklamator oder Liedersänger verlangen wir, dass er die Verse des Dichters in einer dem Inhalt der Verse angemessenen Weise vorträgt. Das Wichtige muss vor dem Unwichtigen hervortreten; dadurch entstehen kleinere und grössere Pausen, und selbst die einzelnen Wörter, ja Silben, fallen bald rascher, bald langsamer. Auch den Charakter der rhythmischen Bewegung wird der Deklamator mit dem Inhalt des Verses in Übereinstimmung bringen; bei Ernstem oder gar Traurigem dürfen die Verse nicht hüpfen, bei Fröhlichem nicht schleppen. Endlich ist noch die Form der Accentgebung zu berücksichtigen, denn durch Wechsel in den Accentarten wird der Vortrag wesentlich verschönt.

Über die Art, wie das franz. Eulalialied gesanglich deklamiert werden soll, hat der Dichter in der Handschrift des Liedes so deutliche Fingerzeige gegeben, dass der mit jenen Zeichen vertraute Sänger den Vortrag direkt aus der Handschrift ablesen kann. So einfach es nun auch ist, die Fingerzeige des Dichters zu benutzen, so umständlich ist es, den Nachweis zu erbringen, dass die Handschrift wirklich solche Fingerzeige enthält. Sie bestehen in Silbenkorrekturen und der Zeichnung des Abstandes, den der Dichter zwischen den Wörtern bezw. Silben empfand. Beide Arten von Fingerzeigen stehen oft in so enger Beziehung zu einander, dass bei Besprechung der Silbenkorrekturen die Pausenzeichnung mitberücksichtigt werden muss. Bei der Umständlichkeit der Beweisführung verbietet es sich jedoch, den Beweis für beide gleichzeitig zu erbringen.



Digitized by Google

Im ersten Teil dieses Abschnitts — Bezeichnung des Charakters der rhythmischen Bewegung — habe ich deshalb bei der Darstellung angenommen, es sei bereits erwiesen, dass der Dichter in der Handschrift die Grösse des Abstandes zwischen den einzelnen Wörtern oder Silben habe darstellen wollen. Finden wir daher in der Handschrift die Schreibung ar gent, so lesen wir das Wort nicht geschlossen als argent; gewahren wir umgekehrt laveintre und lafaire, so trennen wir nicht la veintre und la faire, sondern halten die Gruppen eng miteinander vereinigt. Im zweiten Teil dieses Abschnitts erfolgt alsdann der Beweis, dass der Dichter thatsächlich die von ihm beim gesanglichen Vortrage beobachteten Abstände hat darstellen wollen.

## Die Bezeichnung des Charakters der rhythmischen Bewegung.

**Silbenstärkungen und Silbenschwächungen.** Mehrfach ist bereits hervorgehoben, dass die Veränderung des relativen Zeitwerts der drei Silben des rhythmischen Daktylus eine Veränderung des Charakters der rhythmischen Bewegung zur Folge hat; wir unterschieden zwischen hüpfenden, wiegenden und ebenschreitenden Daktylen.

Trotz des verschiedenartigen Charakters der Bewegung haben aber doch sämtliche Füsse der rhythmischen daktylischen Taktreihe die gleiche Zeitsumme, nämlich drei Zeiten, die wir als $^3/_4$ ($^3/_2$ oder $^3/_8$) bezeichnen. Mathematisch genommen ist die Zahl der zwischen den drei Silben überhaupt möglichen Verhältnisse unbegrenzt; in der Praxis aber kommen wir mit wenigen, sich wesentlich von einander unterscheidenden Verhältnissen aus. Gesetzt, es gelänge durch irgend eine mit grösster Genauigkeit arbeitende Vorrichtung, die Verhältnisse von

Digitized by Google

$$\frac{3}{8} + \frac{1}{8} + \frac{2}{8} = {}^3/_4$$

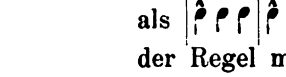
$$\frac{13}{32} + \frac{4}{32} + \frac{7}{32} = {}^3/_4$$

$$\frac{2960}{8000} + \frac{1030}{8000} + \frac{2010}{8000} = {}^3/_4$$

$$\frac{2986}{8000} + \frac{1024}{8000} + \frac{1990}{8000} = {}^3/_4$$

in Tönen darzustellen; was nützte es uns, da wir sie doch nicht durch unser Gehör unterscheiden können! Aber selbst wenn wir den Unterschied zu empfinden glaubten, so würden wir doch niemals die Grösse desselben anzugeben vermögen. Unserer Unzulänglichkeit, die einander nahestehenden Verhältnisse von einander zu unterscheiden, entspricht es daher, wenn wir uns auf eine geringe Anzahl erheblich von einander verschiedener Verhältnisse beschränken. Dennoch reichen die drei von der Musik her bekannten Verhältnisse ♩♩♩, ♩· ♪♩, ♩ ♪♪ für den rhythmischen Vers nicht aus; wir hätten für solche Füsse, in denen die Silben des leichten Taktteils annähernd gleich sind, zur Bezeichnung nur die Wahl zwischen ♩♩♩ und ♩ ♪♪; das ist in Sechzehnteln ausgedrückt 4 + 4 + 4 und 8 + 2 + 2. Dieser Abstand ist zu gross; denn zweifellos kann doch hin und wieder auch ein rhythmischer Daktylus vorkommen, der annähernd das gleiche Verhältnis in den Silben zeigt wie der metrische Daktylus. Die Einschiebung dieses Verhältnisses, in Sechzehnteln ausgedrückt 6 + 3 + 3, erscheint daher notwendig. Da dies Verhältnis für den ³/₄ Takt jedoch nicht in einfachster Weise ausgedrückt werden kann, so sei es hier als **M. V.** (metr. Verhältn.) bezeichnet. Als Annäherungswerte für die verschiedenen rhythmischen Daktylen lassen sich somit die vier Wertverhältnisse aufstellen ♩♩♩, ♩· ♪♩, ♩ ♪♪ und **M. V.** Immer aber muss festgehalten werden, dass diese Wertverhältnisse nur als Annäherungswerte aufzufassen sind. Wer sie als präzise Werte auffassen wollte, müsste eben zwischen $\frac{2960}{8000}$, $\frac{2986}{8000}$, $\frac{13}{32}$ und $\frac{3}{8}$ unterscheiden und ferner einen Vers ohne jegliche Pause zwischen den Wörtern oder

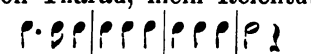
Digitized by Google

Silben sprechen können. Schon allein weil in die obigen Zeitwerte stets die Werte für die kleinen zwischen den Silben liegenden Pausen eingeschlossen sind, sind sie thatsächlich nur Annäherungswerte. Unsre Komponisten wissen auch ganz genau, dass, wenn sie die rhythmische Bewegung als  bezeichnen, die vom Ikt getroffene Silbe in der Regel mehr Zeitwert hat als die beiden andern; denn der Zeitwert der zwischen den Silben liegenden Pausen wird hauptsächlich von den nichtiktigen Silben geliefert. Niemand singt im Liede;

Ännchen von Tharau ist die mir gefällt,

die Silbe „ist," so lang wie „Tha". Ebenso fühlen wir im Verse:

„Ännchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut",



dass „Tha" länger ist, als „rau" und „mein", da die letzteren allein den Zeitwert für die durch das Komma ausgedrückte kleine Pause hergeben.

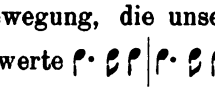
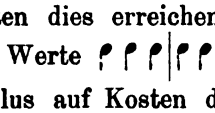
Der Eulaliadichter hat den verschiedenartigen Charakter der Bewegung, den wir durch die oben genannten Annäherungswerte bezeichnen, höchst originell und dabei äusserst einfach und deutlich zum Ausdruck gebracht. Er geht von dem Gedanken aus, dass der Sänger das Verhältnis zwischen den Silben eines Takts nach dem natürlichen Wertverhältnisse bemessen werde, das die Silben zu einander haben. Solange also dieses natürliche Verhältnis dem vom Dichter gewünschten Charakter der rhythmischen Bewegung völlig entspricht, bedarf er keines Wertzeichens. Soll dagegen der Charakter der Bewegung ein anderer sein, als er durch den natürlichen Wert der Silben geschaffen wird, so bezeichnet der Dichter durch Korrektur der betreffenden Silbe, dass ihr relativer Wert geändert werden soll. Die Silbe selber ist also Wertzeichen, und das Sprachgefühl des Sängers schätzt den Wert der Silbe weit genauer ab, als wir ihn durch unsere Notenschrift auszudrücken vermögen.

Digitized by Google

Um uns zu überzeugen, dass die Silbenkorrekturen wirklich ein Fingerzeig für die Verlängerung oder Verkürzung des Zeitwerts der Silben sein sollen, haben wir zunächst zu prüfen, wie die Verse sich ohne die Korrekturen bewegen würden, dann hiermit zu vergleichen, wie sich die Bewegung infolge der Korrekturen gestaltet. Zeigt sich, dass die zweite Bewegung erheblich besser dem Inhalt des Verses entspricht, oder auch, dass die Bewegung an Schönheit zugenommen hat, so sind die Korrekturen thatsächlich Fingerzeige für den Sänger.

Die vier ersten A-Verse. Der erste Vers würde nach dem damaligen Stande der Sprache, abgesehen vom lateinischen Worte Eulalia, gelautet haben:

Bŭóne pulcélle fut ĕŭlaliá.

Singen wir nun diesen Vers nach irgend einem bekannten Tonsatze, indem wir dabei den Silben „ne“ und „le“ nur den geringen Zeitwert einer halbverstummten Silbe geben, so erhalten wir für Bŭóne pulcélle fut eine rhythmische Bewegung, die unsere Komponisten durch die Annäherungswerte  ausdrücken würden; in Wahrheit aber ist die Achtelnote für die halbverstummte Silbe noch reichlich hoch bemessen; die rhythmische Bewegung ist eine stark hüpfende. Entspricht nun dieses Hüpfen dem Inhalt des Verses? Gewiss nicht; die Bewegung muss vielmehr so gestaltet werden, dass der Vers sich im ruhigsten Erzählerton fast ebenschreitend bewegt. Wollen unsere Komponisten dies erreichen, so schreiben sie statt  die Werte . Indem so die mittlere Silbe des Daktylus auf Kosten der Iktsilbe gestärkt wird, verschwindet die hüpfende Bewegung. Ganz richtig korrigiert daher der Eulaliadichter die mittlere Silbe, indem er statt ne und le die besserwertigen Silben na und la setzt und dadurch andeutet: Erhöhe den Wert der Silben ne und le. Befolgen wir nun sein Zeichen, so erhält der Vers die seinem erzählenden Inhalt entsprechende ruhige Bewegung. (Schon hier lässt sich die Vermutung aussprechen, dass auch

Digitized by Google

in Zukunft die Veränderung des e in a die Erhöhung des Zeitwerts, und umgekehrt, die Veränderung des a in e die geringere Bewertung der Silbe bedeuten soll.)

Nachdem der Dichter die ruhige Bewegung durch seine Silbenstärkungen geschaffen hat, giebt er dem Vortragenden einen weiteren Wink, wie er den Vortrag durch kleinere oder grössere Pausen zu einem ausdrucksvollen gestalten soll. Da ist eine kleine Pause vor fut erforderlich:

Bū́ona pulcélla — fut ē̄ulaliá.

Diese Pause ist in der Handschrift gezeichnet, s. Tafel I. Hinter fut gewahren wir aber wiederum eine kleine Pause; warum diese? In Händels Messias finden wir die Antwort:

Des Name heisst — Immanuel.

Minors Erklärung dieser Pause (Neuhochd. Metr. S. 199) trifft auch für den Eulaliavers zu; der Name der Heiligen wird mit einer gewissen Feierlichkeit genannt.

Der Vers 1b, wiederum abgesehen vom lateinischen Worte anima, hätte geschrieben werden müssen:

bél avret córs belliezór animá.

Die beiden an den Iktsilben vorgenommenen Korrekturen corps und zour sind ohne weiteres verständlich. Die Voransetzung des Wortes bel weist zweifellos darauf hin, dass der Dichter hier starke Accente zur Anwendung bringen will. Der Erklärung bedarf daher nur, weshalb der Dichter, der conselliers mit ie schreibt, hier statt bellie — belle setzt. Auch hier haben wir es mit einem Fingerzeig zu thun. Der Anapäst àvret córps erhält seine schwunghafte Form dadurch, dass zwischen nebentoniger Silbe und starkbetonter Iktsilbe eine fast tonlose Silbe liegt. Soll in belliezō̄ur dieselbe Wirkung erzielt werden, so muss „lie“ möglichst kurz und tonlos sein. Die Schreibung le deutet dies an.

Wie Vers 1a und b sich jetzt bewegen, bilden sie einen prächtig wirkenden Kontrast. In 1a ebenschreitende Daktylen mit verhältnismässig schwachen Ikten, in 1b schwunghafte Anapäste mit starken Accenten.

Wiederum andere Formen der Accentgebung erzwingt unser Künstler dann in den Versen 2a und 2b durch die

Digitized by Google

Zusammenschreibungen: laveintre und lafaire. Halten wir laveintre, lafaire und ebenfalls diavle festgeschlossen, so können wir die Iktsilbe nicht durch Stossaccent betonen, denn dazu ist eine kleine Pause zur Ansammlung von Kraft erforderlich; wollen wir sie aber stark betonen, so müssen wir die breitdrückende, dehnende (cirkumflektische) Form anwenden. Es sei empfohlen, einmal die Gegenprobe zu machen, indem man Wörter, die der Dichter zusammenschreibt, geflissentlich getrennt hält, z. B.

vóldrent la | veíntre li deō inimí,

vielleicht wird man dann unwillkürlich auch veíntre li | deō inimí lesen, während nach der Hs. nur die Lesung

vóldrent | laveíntre | li deō | ìnimí

möglich ist. Liest man die ersten vier Verse genau nach dem Bilde der Handschrift, so wird man sich der Überzeugung nicht verschliessen können, dass der Wechsel in den rhythmischen Details und in den Formen der Accentgebung ein durchaus künstlerischer ist. Derartig Vortreffliches entsteht nicht durch Zufall.

Den Vers 2a: vóldrent laveíntre li deō inimí

hat der Dichter in 7a kopiert:

éllent adúnet lo suōn èlemént.

Element steht für e la ment, s. S. 70. Die Korrektur la in le bedeutet, dass das Wort nicht den gleichen Betonungswert wie das voraufgehende Wort „è“ haben, vielmehr kurz und unbetont, mit tieferer Tonlage gesprochen werden soll. Es entsteht dadurch der schwunghafte Anapäst è le mént. Dass ein einsilbiges Wort fast tonlos gegesprochen werden soll, bezeichnet unser Schreiber dadurch, dass er es an ein besser betontes anschliesst, vergl. éllent, denós, ílli, acéls, acīél. Bei der Schreibung ele ment würden wir mént Stossaccent geben; da wir aber element zusammengeschrieben finden, so halten wir das Wort geschlossen und nutzen zur starken Accentgebung den Schwung aus, der durch die Reihenfolge — nebentonige, unbetonte Silbe, Iktsilbe — entsteht. Während wir beim Stossaccent das Gefühl haben, dass der Accent auf die Silbe niederfahre,

Digitized by Google

glauben wir beim „Schwungaccent“ zu empfinden, dass er aus dem Worte, die letzte Silbe mit sich reissend, hervorschiesse. Stossaccent und Schwungaccent sind die beiden Formen des starken Akut.

Um sich die Frage zu beantworten, weshalb der Dichter hier den Schwungaccent anwendet, lese man den Vers das erste Mal mit Stossaccent e la mént, das zweite Mal mit Schwungaccent èlemént. Man wird alsdann finden, dass durch den Wechsel in der Accentgebung der Vortrag des Verses verschönt wird.

Die B-Verse. Der Dichter des lat. Eulalialiedes stellt die beiden rhythmischen Grundtypen

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — mit verschiedener Cäsurlänge

und ∪ ∪ — ∪ | ∪ ∪ — ∪ | — ∪ ∪ —

unvermittelt nebeneinander; der französische Dichter entwickelt die zweite Formel aus der ersten. Vielleicht fühlt er sich hierzu veranlasst, weil seine A-Verse zweigliedrig, seine C- D- E-Verse aber dreigliedrig sind, während im lat. Gedichte beide Verstypen dreigliedrig waren. Der franz. B-Vers hat im zweiten Halbverse noch ganz die Formel des A-Verses,

| | | |
|---|---|---|
| A | — ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — |
| B | ∪ ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — |
| 9b | ∪ ∪ — ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — |

der erste Halbvers dagegen hat bereits Auftakt, und die Lage der ersten Cäsur der C- D- E-Verse ist durch eine Lücke in der rhythmischen Reihe bezeichnet. Damit diese Lücke nicht wirklich zur Cäsur wird, muss sie durch Dehnung einer Silbe verkleinert werden. Im Verse 3a:

elle nón escóltet les máls conselliérs

geschieht dies durch Dehnung der Silbe „non“, das in „nont“ korrigiert ist. Im Verse 3b bedarf déo wegen seines Diphthongs einer Verlängerung nicht. Da aber die erste Silbe von reneiet an sich nur sehr geringen Zeitwert hat, so korrigiert der Dichter re in ra. (Die Silbenvermehrung von reneiet ist schon S. 78 besprochen.)

quelle déo ranéiet chi máent sus en ciél.

Das ae in maent ist nicht als ä, sondern als gedehntes

Digitized by Google

a zu lesen. Ob aber die starke Dehnung Sprachgebrauch war, oder ob das ae eine über den gewöhnlichen Sprachgebrauch hinausgehende Dehnung bezeichnen soll, lässt sich nicht entscheiden.

Im Verse 9b endlich ist die Lücke um eine Silbe verschoben, im übrigen aber unbedeckt geblieben. Sie dient hier als vortrefflich wirkende Betonungspause für „morte".

Poros fúret — mórte | a gránd honestét.

Verspaar 4. Die Zeichnung des Verses 4a:

ne por or . ned ar gent. neparamenz

ist nicht misszuverstehen. Die Trennung des Wortes argent sowie die beiden Punkte zwischen den Versgliedern — die einzigen, die sich im Eulalialiede innerhalb des Verses befinden — zeigen deutlich, dass in den beiden ersten Versgliedern jede Silbe kurz markiert werden soll, und dass die Glieder von einander durch kräftige Pausen abgehoben werden sollen. Niemand, mag er heute leben oder vor tausend Jahren gelebt haben, wird es in den Sinn kommen, beim Sprechen des Verses derartig die einzelnen Silben zu markieren. Wir haben also in der Zeichnung dieses Verses den Beweis, dass der Dichter die gesangliche und nicht die gesprochene Deklamation darstellt, was ja bei einer Sequenz auch nicht anders anzunehmen war. Unser Künstler liebt das Markieren von mehreren aufeinanderfolgenden Silben; er wendet es mehrfach in der Eulalia wie im Ludwigsliede an, z. B. pòst là mórt,

Góde thán cò dùn. Thé sin bēi dò dùn.

Während wir in èlemént sahen, wie der schwunghafte Anapäst erzeugt wird, sehen wir in neparamenz, wie der schwunghafte Versausgang né | pàreménz beseitigt wird. Wollen wir die Gruppe néparaménz festgeschlossen halten, so müssen wir die beiden mittleren Silben gleichwertig betonen; denn bei besserer Betonung der zweiten Silbe wird né, bei besserer Betonung der dritten Silbe aber ménz von der Gruppe abgestossen, s. S. 48, Beispiel bél àvret córps. Dass in néparaménz die mittleren Silben gleichmässig betont werden sollen, wird ausserdem noch durch die Korrektur des schwachtonigen e in a erwiesen. Im Versschlusse

Digitized by Google

néparaménz wird unwillkürlich die Silbe ménz schwächer betont als in né pàreménz[46]).

Im Verse 4b:

Por manátce regīél népreiemént

steht statt menatce — manatce. Liest man in dem Vers zuerst menátce mit dem halbverstummten kurzen e des neufrz. menace, und dann mit manátce, so wird man bemerken, dass der Vers diesmal mit schön gerundeter Welle beginnt, was das erste Mal nicht der Fall war.

4a und 4b stehen bis zur Hauptcäsur in stärkstem Kontrast; im ersten Verse scharfes Absetzen der Silben, im zweiten prächtig gerundete Wellen; der Schluss ist in den rhythmischen Details völlig gleich. Sicherlich war dieser Kontrast nicht durch den Inhalt der Verse bedingt. Wenn somit der Künstler hier von einer gewissen Effekthascherei nicht freizusprechen ist, so darf andrerseits doch nicht verkannt werden, dass der Kontrast von schöner Wirkung ist. Der Vortrag:

ne por ór, ned argént, né pàreménz
por menátce regīél, né prèiemént

entbehrt jeglichen Reizes.

Vers 13a: infigúre de colómb vólat acīél.

Das „in" statt „en" weist darauf hin, dass wir in infigure lateinisches in figura mit Korrektur der Endsilbe zu erblicken haben. Ob man nun das e noch eben hörbar werden lässt, oder ob man es lediglich als Zeichen auffassen will, dass die vorhergehende Silbe stark gedehnt werden soll, macht beim Gesang kaum einen Unterschied; jedenfalls ist cirkumflektische Betonung der Iktsilbe geboten. Den Päon III de colómbe hat der Dichter in den schwunghaften Anapäst de colómb verändert. Durch die Korrektur vólat acīél statt vólet a cīél ist der Versschluss runder geworden; der ganze Vers zeichnet sich durch schönen Wechsel in der Form der

---

[47]) Die vielfachen Korrekturen in den Versschlüssen ser vir, con selliers, neparamenz, nepreiement, nom chresti ien, element, volat aciel sind höchst auffallend, so dass man sich fragt, ob hier nicht auch noch melodische Gründe mitgespielt haben.

Digitized by Google

Accentgebung aus. Der Dichter hat hier wieder, wie ein Blick auf die Handschrift zeigt, vortrefflich deklamiert; die Vorcäsur vor de ist verschwunden, dagegen sind vor und hinter volat starke deklamatorische Pausen gezeichnet.

Vers 13b. Tuit orám que por nós dégnet preīer. Oram steht für orem[us]. Um zu erkennen, weshalb orém über seine natürliche Länge gedehnt werden muss, lese man zuerst den Vers ohne erhebliche Dehnung der Iktsilbe streng im Takt. Alsdann sind die Zeitwerte für que por viel zu gross. Bei der zweiten Lesung dehne man die Silbe rám stark; man gleitet dann über die Worte que por rasch hinweg, und der Vers ist deklamiert, obwohl er sich genau im Takt bewegt. Was hier der Eulaliadichter durch das a in (o)rám que por ausdrückt, würden unsere Komponisten durch die Annäherungswerte bezeichnen.

Der Schlusssatz par sōūve clémentiá ist in der Handschrift so klar gezeichnet, dass man über die Deklamation nicht im mindesten Zweifel sein kann. Vor clémentiá liegt eine Pause, und das auf Christus bezügliche sóve ist in sōūve korrigiert. Beide Worte sind also gleich gut betont. Das ist auch erforderlich. Der erste Takt mit Auftakt lässt sich in Notenschrift durch die Annäherungswerte geben.

Wie wir sahen, wird durch alle Silbenkorrekturen der Vortrag des Liedes in günstigster Weise beeinflusst. Hierin liegt der Beweis, dass sie thatsächlich Fingerzeige sind, die der Dichterkomponist den Sängern für den Vortrag geben wollte.

**Die Taktart der Melodie.** Lassen wir nun einige der Silbenkorrekturen noch einmal kurz an uns vorübergehen, um das Zeitverhältnis der Silben einiger Füsse in Sechzehnteln festzustellen.

In būóna pul sahen wir die Annäherungswerte = 4 + 4 + 4;

corps bèlle(zōūr) würde etwa wiederzugeben sein durch 6 + 4 + 2;

(o)rám que por durch 8 + 2 + 2;

vólat a(cīēl) ist annähernd **M. V.** (s. S. 84) 6 + 3 + 3.

Digitized by Google

Mag man nun auch für das eine oder das andere Verhältnis etwas abweichende Annäherungswerte bestimmen, fest steht jedenfalls, dass beim Gesang dieses Liedes das Zeitverhältnis in den Füssen nicht konstant 2 + 1 + 1 gewesen ist. Aber nur wenn dies der Fall ist, empfinden wir die Taktart des Gesanges als gerade; ist dagegen das Verhältnis zwischen den Silben in den Takten verschieden, so haben die Daktylen $^3/_4$ Takt (vergl. die Ausführungen S. 47 und 48). Das franz. Eulalialied ist also sine ratione metrica in der gleichen Taktart gesungen, in der die Verse als rhythmische Verse laufen. Dies ist für sämtliche Versarten des Liedes der $^3/_4$ Takt.

Das Gleiche ergiebt sich durch einen zweiten, von dem Vorstehenden ganz unabhängigen Beweis und zwar nicht für das franz. Lied allein, sondern auch für die lat. Eul. und Dom. Nehmen wir an, die Lieder seien cum ratione metrica gesungen, so ergiebt sich für die daktylischen bezw. anapästischen Taktreihen A, $A^1$, C, $C^1$ und frz. B gerade Taktart, für alle übrigen Verse aber nicht. Abgesehen davon, dass dann die franz. B-Verse in einer anderen Taktart gesungen wären als die lat. B-Verse, so ist es überhaupt undenkbar, dass speziell für den Gesang gedichtete Lieder beim Lesen in allen Versen die gleiche Taktart haben sollten, beim Singen aber nicht. Die Annahme, dass cum ratione metrica gesungen sei, ist somit unzulässig, weil sie zu einem widersinnigen Ergebnis führt.

## Die Darstellung der Deklamation durch Zeichnung der Abstände zwischen den Silben.

Während der Gedanke, den Zeitwert der Silben durch Korrekturen darzustellen, vermutlich dem Dichter der franz. Eulalia entsprang, scheint die Pausenzeichnung mehrfach in St. Amand zu jener Zeit angewendet zu sein. Vielleicht

Digitized by Google

hat sie sich aus der Sitte, die Verscäsuren zu zeichnen, entwickelt. In den Distichen Vis fidei (s. Tafel V) fällt die Cäsur überall in die Augen; auch in der lat. Eulalia (Tafel I) lässt sich die Dreigliederung der Verse bei genauer Betrachtung der Handschrift leicht festellen. Wir gewahren dabei, dass der Schreiber bezüglich der Cäsuren nach dem Grundsatze „ut scias quid cohaerere conveniat, quid disjungi" verfahren hat. In Zeile 12 ist zwischen et und luna keine Cäsur gezeichnet, und in Zeile 13 finden wir acriminibus zusammengeschrieben (vergl. S. 9 f.). Im übrigen aber war der Schreiber der lat. Eulalia wohl kein grosser Deklamator; die einzige wirklich deklamatorische Pause im ganzen Gedicht befindet sich Zeile 11 vor pia. Die Wortzusammenschreibungen- und Trennungen werden später besprochen werden.

In der flüchtigen Schrift der Sequenz Dominus ist im allgemeinen keine Pausenzeichnung; doch wird der Schreiber bei sorgfältigerer Schrift die Pausenzeichnung angewendet haben, denn einmal hat er sogar in der eiligen Niederschrift die Versgliederung deutlich gezeichnet, Tafel I, Zeile 20:

tollelites augepacem fergaudium.

In der Handschrift des franz. Eulalialiedes (Tafel II) ist die rhythmische Gliederung nur in solchen Fällen deutlich sichtbar, in denen sie sich völlig mit der deklamatorischen Gliederung deckt, z. B. in 4a, 4b, 5a, 5b wo die Hauptcäsur vor lo gelegt ist, 6b. In manchen Fällen finden wir deklamatorische Pausen, die der Cäsur an Grösse gleichkommen, z. B. in 1a, 7a, 7b, 9b, und wieder in anderen Fällen verschwindet die Cäsur völlig neben starken deklamatorischen Pausen, z. B. die Vorcäsur in 13a und die Hauptcäsur in 12b. Der Schreiber der franz. Eul. und des Ludwigsliedes war eben ein vortrefflicher Deklamator, der sich bei seinem Vortrage nicht ängstlich an die rhythmische Gliederung band.

In den auf das Ludwigslied folgenden Distichen Vis fidei (Tafel V) sind, wie bereits erwähnt wurde, die Cäsuren deutlich erkennbar, die der Pentameter ist etwa doppelt so gross als die der Hexameter. In Vers 17 ist die Cäsur

Digitized by Google

wie der hinter tibimet befindliche Punkt beweist, nicht die stärkste Pause. Die Handschrift giebt Zeugnis davon, dass der Schreiber zu deklamieren verstand.

Da die franz. Eul. und das Ludwigslied von derselben Hand niedergeschrieben sind, so vermögen wir am Ludwigslied zu kontrollieren, ob die verschiedenen Abstände zwischen den Silben wirklich den Abstand darstellen sollen, den der Schreiber beim Vortrag des gesungenen Verses empfand. Die Handschrift des Ludwigsliedes ist um so besser dazu geeignet, als der Schreiber hier nicht durch den engen Raum beschränkt war. Die verschiedene Grösse der Abstände fällt daher weit deutlicher in die Augen. Da es nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein kann, die Deklamation des Ludwigsliedes in den Vordergrund zu stellen, so glaube ich, mich darauf beschränken zu sollen, einige beweisende Beispiele lose aneinanderzureihen. Der Leser wird sie aus dem grossen Material, welches das Ludwigslied ihm bietet, leicht vervielfachen können. Vorraufschicken möchte ich die Bemerkung, dass die Namhaftmachung eines Verses stets die Aufforderung an den Leser in sich schliesst, den betreffenden Vers in der Handschrift aufzusuchen.

Beim Vortrag der Verse:

Sum uuas luginari. Sum skachari
Sum fol loses. Inder gibuozta sih thes,

werden wir bei jeder Wiederkehr des Wortes sum die Pause zwischen diesem und dem folgenden Worte wachsen lassen, indem wir zugleich die Betonung verstärken. Der Sänger des Ludwigsliedes hat geradeso verfahren, wie die Zeichnung der Verse 17 und 18 beweist. Von gibuozta ab bis zum Schluss des Verses hat er dann die Worte rasch aufeinanderfolgen lassen. Genau so werden auch wir den Vers vortragen. Es bleibt noch die Trennung von gi búozta und die Zusammenschreibung índer zu erklären.

Sobald wir ein Wort auf der mittleren Silbe stark betonen wollen und nicht die circumflektische Form wählen, sind wir genötigt, eine kleine Pause zu machen, um Kraft für den Stoss anzusammeln. Je stärker die stossartige Betonung ist, desto grösser ist die Pause. Bei richtiger

Digitized by Google

Zeichnung müssen wir also aus der Grösse des Abstandes der durch Stossaccent abgetrennten Silben den Grad der Betonungsstärke schätzen können. Nun ist thatsächlich der Abstand der durch Stossaccent abgetrennten Silben in der Handschrift sehr verschieden gross gezeichnet; den Beweis, dass dies nicht Zufall ist, sondern dass der Schreiber die Absicht hatte, die Grösse des von ihm empfundenen Abstandes zu zeichnen, erbringt Vers 48:

Sáng uuas gisúngan. Uuíg uuas bigúnnan.

Hier werden wir, da uns immer noch ein Stück Alliteration im Blute steckt, gisúngan stärker betonen als bigúnnan. Bei einem Sänger des 9. Jahrh. aber muss das Gefühl für Alliteration noch weit stärker gewesen sein als bei uns. Die Zeichnung des Verses 48 zeigt vor sungan eine doppelt so grosse Pause zur Kraftansammlung als vor gunnan. Nicht unerwähnt darf hier bleiben, dass fast überall die vor dem Ikt befindlichen Wortsilben abgetrennt sind, selbst da, wo das Wort sich sehr gut für starke cirkumflektische Betonung eignet, wie gilónon (Vers 40). Von den wenigen Ausnahmen möchte ich starke cirkumflektische Betonung auf mittlerer Silbe nur für bilibit (Vers 41) und gilobot (Vers 55) annehmen. Bei ingagan (Vers 28) dürfte die erste Silbe nicht abgetrennt sein, weil der Ikt nicht stark eingesetzt werden sollte; das Gleiche gilt für gereda (Vers 45) das mit ságeda reimt. Die stossartige Form des Accents ist ferner nicht angewendet in einigen zweisilbigen Wörtern wie gibód (Vers 33) ginás (Vers 15). In der franz. Eulalia finden wir die Abtrennung der dem Ikt voraufgehenden Silben nur bei en órtet (7a), con creídre (11a), ar gént (4a), chresti íēn (7b), ser vír (2a), in der lat. Eulalia bei imi tábor (IIIb) evo látu (VIIb), flagi témus (Xa, zweifelhaft wegen Korrektur). Während im Ludwigsliede also mit wenigen Ausnahmefällen der auf der mittleren oder der Endsilbe stehende Ikt nur in der Form des Stossaccents gegeben wird, ist dies in den beiden Eulalialiedern nur selten der Fall. Das Gleiche lässt sich aber auch bezüglich der Iktwörter nachweisen, die den Ikt auf der ersten Silbe tragen. Wird der Ikt in stossartiger Form gegeben, so



Digitized by Google

kann sich ein dem Ikt unmittelbar voraufgehendes Wort nicht angliedern. Geben wir in adieu, monsieur, mylord, madame der Tonsilbe kräftigen Stossaccent, so heben wir die Wortverbindung wieder auf, welche lediglich dadurch entstand, dass ein schwachbetontes einsilbiges Wort sich einem besserbetonten angliederte, das nicht mit Stossaccent gesprochen wurde. Auch ein zweisilbiges voraufgehendes Wort gliedert sich leicht an, wenn die Betonungsreihenfolge — nebentonig, unbetont, haupttonig — vorhanden ist, z. B. Paternoster, Notredame. In den Eulalialiedern finden wir die Angliederung eines dem Iktwort voraufgehenden Wortes häufig: laveintre (2a), lafaire (2b), lapovret (5a), poro (6a), acels (6a), enlfou (10a), aciel (13a), denos (14a) alui (14b). Angliederung bei der Reihenfolge — nebentonig, unbetont, haupttonig — finden wir in element (8a), cellekose (12a), infigure (13a), nondumthoris (Z. 6), flammisignis Z. 7), nullisactis (Z. 8), regiregum (Z. 8), stelliscaeli (Z. 9), quisibi (Z. 10), laetipangunt (Z. 11), modosdemus (Z. 12). Im Ludwigsliede fehlen derartige Angliederungen eines dem Iktworte voraufgehenden Worts nicht völlig, z. B. cehánton (Vers 53), nichein (Vers 55), indispér (Vers 42), aber sie sind doch sehr selten. Die Betonung der Iktsilbe wurde also, wenn der Schreiber richtig gezeichnet hat, im Ludwigsliede vorherrschend durch Stossaccent hervorgebracht; die Vortragsweise war dann eine ungemein markige; eine solche ist aber auch für das Heldenlied anzunehmen, um so mehr, als zu jener Zeit die alliterierenden Dichtungen zweifellos noch nicht verschwunden waren. Nur bei markigem Vortrag tritt die Alliteration deutlich hervor. Dürfen wir nun der Zeichnung unsres Schreibers im Ludwigsliede trauen, so liegt sicherlich kein Grund vor, seiner Zeichnung im Eulalialiede zu misstrauen. Niemand wird erwarten, bei einem lat. oder altfranz. Kirchenliede die Vortragsweise des deutschen Heldenliedes wiederzufinden; es kann uns daher nicht verwundern, dass derselbe Schreiber, der im Ludwigsliede fast ausschliesslich den Stossaccent anwendet, im Eulalialiede einen schönen Wechsel in der Form der Accentgebung eintreten lässt.

Digitized by Google

Inder = indi her. Dass ein schwachbetontes Wort sich einem voraufgehenden besserbetonten angliedert, können wir in der Sprache des täglichen Lebens häufig wahrnehmen: Das konnter nicht und wollter nicht; doch glaubichs nicht. Derartige Wortverbindungen finden wir im Ludwigsliede wie im Eulalialiede: imos, uuolder, fromin, ellent; manchmal findet man bei demselben Wort Wortbindung und Worttrennung: gi déilder, er bármedes; interessant ist sumer kórane (Vers 13), wo die vom Ikt abgestossene Silbe des zweiten Wortes sich dem voraufgehenden Wort angegliedert hat.

2. Die Hervorhebung einzelner Wörter durch voraufgehende oder nachfolgende Pausen lässt sich in der Handschrift des Ludwigsliedes sehr häufig wahrnehmen. Die Pausen sind von sehr verschiedener Grösse gezeichnet. Von denjenigen, welche zur Hervorhebung vom Ikt getroffener Wörter dienen, seien hier drei besprochen, die auffällig erscheinen:

Vers 2, die kleine Pause vor thionot,

Vers 42, die starke Pause vor skild,

Vers 16, die ausserordentlich grosse Pause vor uaston.

In Vers 2 erscheint es uns im ersten Augenblick auffällig, dass thionot, und nicht gode hervorgehoben wird; doch steht dem thionot das lonot gegenüber. Hier, wie überhaupt im ganzen Liede, wird das Verhältnis Ludwigs zu Gott dargestellt als das eines Ministerialen zu seinem Herrn. Gott erteilt dem König direkt seine Befehle, und dieser führt sie aus als Gottes Dienstmann.

Die Pause vor skild ist vortrefflich; auffallend aber will es anfangs erscheinen, dass sich vor sper nicht die gleiche Pause befindet. Skild wird durch starken Stossaccent betont, während bei indisper der anapästische Schwung zur Betonung ausgenutzt wird. Im Bezug auf die verschiedenartige Betonung erinnert der Vers an den Eulaliavers 8a: lo súon èlemént, s. S. 89.

Die Pause vor uaston ist nach unserm Geschmack zu gross. Man kann sie nur dadurch erklären, dass der



Digitized by Google

Sänger des Liedes ein Mönch war, der das Fasten der bisherigen Diebe als Zeichen ihrer Besserung ganz besonders hervorheben zu müssen glaubte, um so mehr, als diese Besserung, wie der zweite Halbvers zeigt, von Dauer war. Dieser Halbvers ist durchaus richtig gezeichnet, sídh und guót werden durch kleine Pausen hervorgehoben, das erste durch eine nachfolgende, das zweite durch eine vorausgehende.

3. Beachtenswert in mehrfacher Beziehung ist die Zeichnung des Verses 27.

Der Schreiber trennt gund fanon durch einen kleinen Zwischenraum. Dass dies Wort gúndfànon betont wurde, kann keinem Zweifel unterliegen. Wie schon S. 48 an dem Beispiel bél avàit und bél àvret gezeigt wurde, empfinden wir drei Silben von erheblich verschiedener Betonungsstärke nur dann als zusammengehörig, wenn die wenigstbetonte zwischen der haupttonigen und der nebentonigen liegt. Ist dagegen die Betonungsreihenfolge — haupttonig, nebentonig, unbetont — so empfinden wir zwischen der haupttonigen und der nebentonigen eine Trennung, die uns um so grösser erscheint, je besser wir die nebentonige Silbe betonen. Unser Schreiber bringt also durch die Zeichnung gund fanon in durchaus verständlicher Weise zum Ausdruck, dass die Silbe fà den Nebenton hat, wie er durch die Schreibung neparamenz deutlich ausdrückt, dass die Silbe pa nicht besser betont werden soll als die nachfolgende. (Vergl. S. 91).

Auch bei dem Schreiber der lat. Eul. bedeutet offenbar die Abtrennung einer der Iktsilbe folgenden Silbe, dass diese den Nebenton haben solle. In Vers 1a war geschrieben: virginis eu laliae. Bekanntlich sahen die Schreiber des 9. Jahrh. es durchaus nicht als notwendig an, die Wörter als ein in sich geschlossenes Ganzes niederzuschreiben. Es lag also nur dann ein Grund vor, die Zeichnung eu laliae zu bessern, wenn ihr beim Verslesen eine Deutung beigelegt wurde, die der Schreiber nicht geben wollte. Halten wir beim Lesen des Verses die gezeichnete Pause, so lesen wir: vírginis éu làliáe, der Vers schliesst also in anapästischer Form. Das darf er aber nicht, wenn die schöne

Digitized by Google

rhythmische Periode der ersten vier Verse (s. S. 10) nicht zerstört werden soll. In der That finden wir auch unter eu einen sehr deutlichen Besserungspunkt, der sich, da in der Silbe selbst kein Fehler ist, nur so verstehen lässt, dass eu an laliae herangerückt und dass somit nicht ēū làliāē, sondern ēúlaliāē mit gleichbetonter zweiter und dritter Silbe gelesen werden soll.

Analog gúndfànon wird dann in Vers 47 betont sein: kýrrìe léison und in Vers 12 súndiòno, während in vráncono der Sänger die zweite Silbe nicht besser betonte als die dritte Silbe. Dass die zweite Silbe länger ist als die dritte, thut wenig zur Sache, denn der Betonungswert der Länge steht hinter dem der Tonhöhe oder dem der Tonstärke zurück. Meist fügen wir allerdings der Länge auch Tonstärke oder Tonhöhe hinzu; geschah dies aber bei vráncono nicht, so genügte es schon, die dritte Silbe nur ein Geringes höher im Ton zu legen, um die grössere Länge der zweiten Silbe auszugleichen. In Vers 30 ist in bēī dòn die Endsilbe nebentonig gesungen, desgleichen in Vers 43 er ráh chòn und uuidar sáh chòn. Endlich muss in Vers 29, da die Abtrennung der Silbe wiederholt wird, gesungen sein thán cò dùn, bēī dò dùn. Das aber lässt sich nur so ausführen, dass die Silben „markiert" werden (Vergl. ne por or. ned ar gent. Seite 91).

Lesen wir nun den Vers 27 in guter Deklamation und doch möglichst im Takt:

Thó nàm her gódes úrlub. Huōb hèr gúnd fànon úf,

so werden wir bemerken, dass wir zwischen thó und nàm einen etwas längeren Abstand halten als zwischen nàm und her. Ein Grund, thó durch nachfolgende Pause hervorzuheben, liegt sicher nicht vor; wir halten vielmehr die kleine Pause unwillkürlich, weil die Betonungsreihenfolge wieder — haupttonig, nebentonig, unbetont — ist.

Weiter finden wir in der Zeichnung des Verses, dass das zweite hèr grösseren Abstand von dem vorausgehenden Worte hat als das erste. Dieser grössere Abstand muss entstehen; denn wenn wir huōbher (huōper) sprechen wollten, so

Digitized by Google

würde vor gúndfanon eine erheblich längere Pause entstehen als vor gódes. Wir verteilen daher die überschüssige Zeit im zweiten Halbverse, indem wir vor her einen kleinen Abstand halten. Die Folge davon aber ist, dass wir nun das zweite her etwas höher im Ton legen als das erste, denn jede isolierte Silbe zeichnen wir durch Betonung aus, und zwar meist durch Höherlegen des Tons. Wie Betonung und Abstand in Beziehung stehen, erkennt man, wenn man zuerst die Worte „nahm er" so spricht, dass „er" völlig unbetont bleibt: náhmer. Sobald wir „er" nur ein wenig betonen, rücken die Wörter für unser Empfinden auseinander und zwar immer weiter, je mehr wir uns dem Punkte nähern, an dem schwebende Betonung eintritt: náhm **er**. Die bessere Betonung des zweiten her ist offenbar nicht durch den Sinn des Verses bedingt; sie entsteht lediglich dadurch, dass her im zweiten Halbverse den leichten Taktteil ganz für sich allein hat, während im ersten Halbverse her sich mit dem besser betonten nàm in den leichten Taktteil zu teilen hat.

Für das Lesen der Handschrift ergiebt sich aus dem Vorstehenden die Lehre, dass nichtiktige Wörter oder Silben, die nach beiden Seiten durch deutliche Abstände von den Nachbarwörtern- oder silben getrennt sind, niemals schlecht zu betonen sind. Die Betonung muss umso besser sein, je grösser die Abstände sind.

4. Hochton in nichtiktigen Wörtern. Halten wir im Vers 46 die vor und hinter reit gezeichneten Pausen, so werden wir reit gut betonen:

Ther kúning **reit** kúono.

Bei einer derartigen Betonung tritt uns lebhaft das Bild vor Augen, wie der junge Heldenkönig an der Spitze seiner Degen dem Feinde mutig entgegenreitet. Dass unser Sänger sich dies Bild ausmalte, wird angesichts der gewaltigen Pause in Vers 5 zwischen Fronisk und githigini niemand bezweifeln. Sie zeigt, dass unserm Mönche ein Herz im Busen wohnt, das hoch aufschlägt bei dem Gedanken an kühne Degen, an Waffengeklirr und Kampfgetümmel. Hierfür zeugen auch eine Reihe andrer Stellen des Liedes. Die

Digitized by Google

starke Betonung von reit ist also gerechtfertigt; zu untersuchen bleibt jedoch, ob

Ther kúning **reit** kuóno

oder Ther kúning reít kuóno

zu sprechen bezw. zu singen ist. Geben wir reit den gleichen Druck wie kuning und kuono und machen es dadurch zum Iktwort, so werden wir auch lioth im zweiten Halbverse Druck geben, denn dieses Wort erheischt ebenfalls gute Betonung. Der Vers

Ther kúning reít kuóno. Sáng liőth fráno.

hat dann 6 rhythmische Accente, im ersten Halbverse aber mangelhaften Rhythmus und im zweiten überhaupt gar keinen. Moduliert man dagegen bei der Betonung zwischen Druck und Hochton, so hat der Vers bei nur 4 rhythmischen Accenten guten Rhythmus, und dennoch vermag man reit und lioth stark zu betonen.

Ther kúning **reit** kuóno. Sáng **lioth** fráno.

Die Handschrift zeigt uns eine Reihe von Versen, in denen eine ähnliche Betonung stattfand.

Vers 49. Bluót **skein** ìn uuángon. Spílodun thèr uránkon.

Vers 50. Thár **uaht** thégeno gelíh. Nichéin sòsò Hlúduig.

Vers 29. Góde thán cò dùn. Thé **sin** beí dò dùn.

Vers 30. Quádhun **al**: frómin, **so** lángo **bei don** uuir thín.

In Vers 50 und 29 dürften die Ikte auf thar und the nur mit mässiger Stärke eingesetzt sein. War dies der Fall, so rückte der deklamatorische Accent auf **uaht** und **sin.** (Vergl. S. 41). Der Vers 30 verdient nicht allein wegen seiner ausdrucksvollen Deklamation Beachtung; er ist auch in rhythmischer Beziehung interessant. Wer diesen Vers in einer gedruckten Ausgabe des Liedes liest, wird sicherlich betonen

So lángo beídon uuir thín.

Die Handschrift zeigt jedoch, dass schon Halbvers 29 b rallentando vorgetragen werden soll, und ebenso bis lángo der Vers 30. Die Taktdauer ist eine so grosse, dass wir

Digitized by Google

ohne Schwierigkeiten lángo **beidon** uuir als éinen Takt zu lesen und doch hinter lángo und vor uuir noch Pausen einzulegen vermögen.

5. Hervorhebung von Reimsilben. Aus der Handschrift vermögen wir festzustellen, dass der Sänger des Ludwigslieds die Reimsilbe häufig stärker hervortreten lässt, als wir es zu thun pflegen. Am deutlichsten ersichtlich ist dies in Vers 37. Hier reimt sich — ist, híeruuist, krístr. Der erste Halbvers hat also Binnenreim. Übersetzt man die Pausenzeichnung in eine Betonungszeichnung, so erhält man:

Giskérit **ist** thiu híer**uuist**.

Im Verse 38, wo hínauarth mit giuuált assonieren muss, finden wir:

Uuili hér — unsa hína**uarth**.

In Vers 44 haben wir búro**lang**, in Vers 10 lídàn, in Vers 24 nórthmàn, in Vers 55 sígihàft, in Vers 56 sígikàmf.

6. Besserungen des Rhythmus. Die Überschrift des Liedes heisst: „Rhythmus teutonicus". Das Lied enthält auch eine Reihe von Versen, die den Taktversen unsrer Volkslieder schon recht nahe kommen, z. B. die Verse 21 bis 25. In andern Versen aber will uns der Rhythmus, wenn wir das Lied in einer gedruckten Ausgabe lesen, oft recht holprig erscheinen. Hier einige Beispiele, wie der Sänger den Versen das Holprige zu nehmen weiss. In Vers 12 schiebt er zwischen die beiden ersten unmittelbar nebeneinander befindlichen Iktsilben eine lange Pause ein und regelt dadurch die Taktverhältnisse derartig, dass der Vers

Thīōt — uráncono. Mánon sún diòno.

sich durchaus im Takt bewegt. In Vers 8 wird der Diphthong uo aufgelöst, sodass der Vers mit zwei richtigen Daktylen beginnt:

Brú-o-dèr sínemò. Thia czála uuúnniono

In Vers 55 scheint der zweite Halbvers rhythmisch recht schlecht zum ersten zu passen:

Gilobot si thiu godes kraft. Hluduig uuarth sigihaft.

Digitized by Google

Legt man jedoch hinter gilobot und Hluduig Pausen, und lässt man, wie die Handschrift es ebenfalls angiebt, die Worte si thiu godes kraft rasch aufeinander folgen, so ist guter Rhythmus vorhanden, wenn er vielleicht auch ein andrer ist, als man vermutete.

Gilóbot — si thiu gódes kraft. Hlúduig — uuarth sígihaft.

Den Rhythmus des Verses 32 habe ich für meine Person nach der gedruckten Ausgabe des Liedes nicht auffinden können; nach der Handschrift ist er folgender:

Tróstet hiù giséllion. Míne **not**stállon.

Der Vers hat nicht nur guten Rhythmus, sondern er ist auch, wie die Handschrift zeigt, vortrefflich gesprochen. Für **not**stállon ist sicherlich schwebende Betonung anzunehmen. Hat aber der Hochton auf **not** den gleichen Betonungswert wie der Druck auf stállon, so haben wir, da míne jedenfalls schwächeren Druck als stállon erhielt, den Daktylus míne **not**, der trotz des rhythmischen Accents auf der ersten Silbe den deklamatorischen Accent auf der letzten Silbe hat. Das Gleiche dürfte in Halbvers 28 der Fall sein. Während in Vers 24 nórth màn betont wird, ist die Betonung hier:

Ingágan **north** mánnon.

Bei diesem Verse weist die Nichtabtrennung der Silbe In darauf hin, dass der Ikt auf gágan nicht sehr kräftig eingesetzt wurde (vergl. S. 97). In den Versen 28 und 32 haben wir ein Seitenstück zu dem auf S. 42 erwähnten Daktylus „quamquam. ó.“ des Verses 15 von Vis fidei.[48]) (s. auch Tafel V.) und zu den auf S. 42 in Anmerk. 28 angeführten „schwunghaften“ Daktylen von Ernst Moritz Arndt.

7. Satztrennende und satzgliedernde Pausen. In erster Linie zu erwähnen ist die in Halbvers 36 a gezeichnete Pause:

[48]) Dass bei den Elnonenser Handschriften Punkte innerhalb des Verses als Zeichen für Pausen aufzufassen sind, wird durch die Punkte in Vers 4a der franz. Eul. und den Punkt hinter tibimet in Vis fidei, Vers 17, zweifellos. In Vers 15 steht auch in der Cäsur ausnahmsweise ein Punkt. In Vers 17 ist also die Pause hinter tibimet grösser als die Cäsur, bei den Pausen im Verse 15 aber ist dies nicht der Fall.

Digitized by Google

Nu uuillih — thaz mir uolgon,

neben der noch die Pause vor thes in Vers 45, die vor kuning in Vers 23, die vor dem zweiten so in Vers 37, und die ebenfalls vor dem zweiten so in Vers 39 erwähnt sein mögen.

8. Dass die Vortragskunst unsres Sängers eine hervorragende war, wird der Leser aus der Zeichnung der bisher beobachteten Verse längst erkannt haben. Dennoch möchte ich auf einige wenige Stellen besonders hinweisen.

Halbvers 33 a: Hera — santa mih — god.

Das sind nur vier Worte, aber aus Art, wie sie fallen, erkennt man, dass der Sänger hier einen Mann sprechen lässt, der ganz von seiner hohen Mission durchdrungen ist. In der überhaupt vortrefflich vorgetragenen Rede des Königs ist ferner von grosser Schönheit der Vortrag des Verses 39 durch die beiden Pausen im ersten Halbverse und das langsame Fallen der Worte im zweiten. Ganz besonders sei aber auf den Anfang des Liedes aufmerksam gemacht. Einfacher und ruhiger kann nicht erzählt werden, als es hier geschieht, wenn man so liest, wie die Zeichnung der Handschrift es erfordert.

Im Vorstehenden glaube ich den vollen Beweis erbracht zu haben, dass in der Handschrift des Ludwigsliedes die gesangliche Deklamation gezeichnet ist. Sobald man sich in die Schreibart erst hineingefunden hat, glaubt man bei leisem Lesen den Gesang des Sängers zu hören. Aber die Musik eines jeden Verses ist verschieden; eine Melodie in unserm Sinn, d. h. einen Tonsatz, dem sich die Verse anpassen müssen, und dessen einzelne Teile in regelmässigem Turnus wiederkehren, hat das Ludwigslied sicher nicht gehabt.[49]) Hier war die Musik die gehorsame Dienerin der

[49]) In Müllenhoff und Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa, 3. Aufl. Bd. II, S. 78 wird die Annahme, dass in dem Liede zwei oder auch drei Melodien verwendet seien, mit dem Vorhandensein zweizeiliger und dreizeiliger Strophen begründet. — Ebenso wie das Versikelpaar einer Sequenz keine Strophe im eigentlichen Sinne des Wortes ist, dürfte dies mit den zwei- oder dreizeiligen Absätzen des Ludwigslieds der Fall sein. Meines Erachtens versinnlichen diese Absätze die

Digitized by Google

Deklamation, der die Tonbewegung auf Schritt und Tritt folgte. Ein Tonkünstler, der die Zeichnung der Handschrift versteht, vermag aus der Handschrift vielleicht auch die Tonbewegung herauszulesen und sie in Notenschrift zu übersetzen.

---

Die Handschrift des franz. Eulalialiedes bietet nach dem, was wir im Ludwigsliede schon beobachteten, kaum etwas, was nicht bereits besprochen oder doch leicht zu erklären wäre. Von den Worttrennungen oder Zusammenschreibungen wäre vielleicht zu erwähnen: les máls còn sellérs, wo wir wieder einmal das bei unserem Sänger sehr beliebte Markieren einiger aufeinanderfolgender Silben gewahren (er ráh chòn); ferner die eigentümliche Silbengruppierung ílli en órtet, die thatsächlich zustande kommt, sobald wir li schlecht betonen und enortet den Stossaccent geben. Die Angliederung von li vollzieht sich hier um so leichter, weil il und li den gleichen Auslaut bezw. Anlaut haben.

Durch Pausen sind an Iktwörtern besonders hervorgehoben: Eulalia (1a), corps (1b), raneiet (3a), regiel (4b), lei (7a), fuiet (7b), sostendreiet (8b), morte (9b), spede (11b), lazsier (12b), volat (13a), oram (13b), clementia (Schlussvers). Von nichtiktigen Wörtern sind durch Pausen hervorgehoben: Enz (10a), nos (11a), Volt (12b), endlich Tuit (13b) durch die zugleich oram dienende Pause.

---

Einteilung, welche der Sänger seinem Gesange gab. Einen solchen Absatz sang er in einem Zuge, am Schluss desselben machte er dann einen kurzen Ruhepunkt, den er durch einen Griff in die Saiten ausgefüllt haben wird. Im allgemeinen enthält der Absatz zwei Zeilen. Die Rede des Königs wollte der Sänger nicht zu häufig unterbrechen; nach der ersten, mit „mine not stallon“ schliessenden Anrede folgen daher bis zum Ende der Rede des Königs Absätze von je drei Zeilen. Dann beginnen wieder die zweizeiligen Absätze. Da nun aber mit der in Vers 55 beginnenden Danksagung ein neuer Absatz beginnen musste, bis dahin aber nur noch 13 Zeilen waren, so mussten Vers 52—54 zu einem dreizeiligen Absatze vereinigt werden. Die Danksagung und Bitte an Gott enthalten 5 Zeilen, auch hier musste also notwendigerweise nochmals ein dreizeiliger Absatz vorkommen.

Digitized by Google

Was die Deklamation anbetrifft, so liegt dieselbe, sobald wir die Stellung der Ikte kennen, so klar vor unsern Augen, dass kaum ein Zweifel entstehen kann — wir haben ja den Wortabstand gezeichnet vor uns. Wenn wir daher in der Zeichnung auf lavéintre stossen, so singen wir legato mit Schwellung auf der Iktsilbe, treffen wir aber en órtet und con créidre, so wissen wir, dass diesmal die Iktsilbe sforzando betont wird.

Nur auf einige wenige Sachen sei noch aufmerksam gemacht. Auf S. 48 war an den Beispielen bél àvret córps und bél avàit córps gezeigt, dass die Lage des Nebentons zum Ikt von wesentlichem Einfluss auf das Steigen und Fallen innerhalb des daktylischen Verses ist. Die in der Handschrift in Vers 1b vor corps gezeichnete Pause giebt uns Gelegenheit, unsre Beobachtung dahin zu vervollständigen, dass in Bezug auf Steigen und Fallen die Lage des Nebentons sogar wichtiger ist als die Lage der Pausen. Selbst wenn wir vor corps eine starke Pause legen

bél àvret — córps,

bleibt dennoch für unser Empfinden die Gruppenbildung bél | àvret córps bestehen, so lange à nebentonig und vret unbetont gesprochen wird. Ebenso beobachten wir in Vers 7b, dass trotz der Pause, durch die fúiet hervorgehoben ist, die Gruppenbildung

qué̍d | èlle fúiet | lo nóm

bestehen bleibt, so lange wir der ersten Silbe von èlle den Versnebenton geben.

Suchier hat in seiner Litteraturgeschichte im Versikelpaar 14 den Punkt hinter mercit fortgelassen und statt Post — post geschrieben. Damit spricht er indirekt aus, dass im Falle von Enjambement über den Punkt am Versschlusse hinwegzulesen sei. Dann bezeichnet also der Punkt nichts andres, als was unsre modernen Dichter durch Abbrechen der Zeile bezeichnen.

Die lieb ich bis zur Raserei. Ich bin
Ganz Ohr, ich weiss nichts von mir selber, stürze
Ins Kabinet, der süssen Künstlerin,
Die mich so himmlisch rührte, mich so mächtig
Bezauberte, ins schöne Aug' zu sehen. (Schiller.)

Digitized by Google

Ebenso wenig wie Schiller hier beim Verslesen den Zeilenschluss respektiert haben wird, dürfte der Eulaliadichter die Punkte hinter mercit und venir gehalten haben. Um die Deklamation dieses Verses zu erkennen, ist es notwendig, das durch die grösseren Verhältnisse des Ludwigsliedes verwöhnte Auge wieder an die engeren Verhältnisse des Eulalialiedes zu gewöhnen. Die Wörter des Versikelpaars 14 haben keineswegs den gleichen Abstand. Die zwischen denós und chrístus befindliche Verscäsur ist hier kleiner gezeichnet als der Abstand zwischen chrístus und mercít. Entweder muss der Vers im Tempo rubato gesungen sein, also mit einem verkürzten zweiten und einem verlängerten dritten Takt, oder die Silbe nós wurde stark gedehnt; das letztere ist das Wahrscheinlichere. Wird nós nicht gedehnt, so entsteht vor chrístus eine Pause vom Wert einer $^3/_8$ bis einer halben Note. Das Wort chrístus wird dann so stark hervorgehoben, dass es über mercít, das den Satzaccent haben muss, weit hervortritt. Die Pause muss also verkürzt werden. Damit nun der Sänger das gedehnte nós nicht noch kräftig betont und es hierdurch zum bedeutendsten Worte im Satze macht, schreibt der Dichter denós zusammen und zeigt dadurch dem Sänger, dass der Ikt nicht in starker Accentform gegeben werden soll. Liest man entsprechend dieser Zeichnung den Vers im Takt, so tritt mercít als satzbetontes Wort hervor. Trägt man dagegen im Tempo rubato vor, so bleibt chrístus, weil der Ikt für unser Empfinden vorzeitig einsetzt, stark hervorgehoben. Zudem liegt nicht der mindeste künstlerische Grund vor, das unruhige Tempo rubato hier anzuwenden. Von schöner Wirkung ist hier, dass die Silben pòst là mórt einzeln fallen, wie überhaupt die ganze deklamatorische Gliederung dieses Verspaares und des damit verbundenen Schlusssatzes vortrefflich ist.

## Die Rekonstruktion der Melodie.

Wir kennen den Rhythmus der Melodie bis in die kleinsten Einzelheiten, wir kennen ferner die gesangliche

Digitized by Google

Deklamation, und bezüglich der Tonbewegung wissen wir, dass die Sätze des Ambrosianischen Lobgesangs imitiert wurden. Wie dieses Wort zu verstehen ist, wurde in der Anmerkung auf S. 50 gezeigt. Vergleichen wir die dort angeführten Sätze, welche den Satz von „Tu rex gloriae, Christe" imitieren, mit diesem und mit einander, so haben wir die Anweisung vor Augen, wie bei dem Imitieren zu verfahren ist. Selbst eine Laie auf musikalischem Gebiet vermag daher, wenn er die Noten des Tedeums zur Hand nimmt, die Melodie des Eulalialiedes insoweit zu rekonstruieren, dass man eine ungefähre Vorstellung derselben erhält. Berechtigt zu dieser Arbeit ist jedoch nur ein sachverständiger tüchtiger Musiker; denn das Werk eines Künstlers als Kunstwerk wiederherzustellen, vermag nur ein Künstler.

Digitized by Google

# ANHANG.

**A. Die Legende vom nichttaktmässigen Gregorianischen Gesang.**

In Abschnitt II wurde als festgestellt angenommen, dass der Gesang in Tönen von gleicher Dauer nicht von Gregor dem Grossen stamme, sondern frühstens zu Ende des 10. Jahrh. aufgekommen sei. Der Beweis hierfür ist längst von Schubiger (Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrh., S. 17) erbracht, blieb aber vielleicht manchem unbemerkt, weil Schubiger bei dieser Gelegenheit den Namen Gregors unerwähnt lässt. Er schreibt: „Zur Zeit des Sängers Romanus (circa 800) und noch Jahrhunderte nach ihm wurden die Kirchengesänge noch nicht in Tönen von gleicher Dauer vorgetragen." Die von Schubiger angeführten Stellen aus den Schriften alter Musikschriftsteller reichen zum Beweise seiner Behauptung aus. Der grösseren Vollständigkeit wegen werden hier noch einige weitere Stellen hinzugefügt, die dem Leser zum Teil schon aus Abschn. II bekannt sind.

Mehr als 100 Jahre nach Gregors Tode schreibt Beda: Item ad formam trochaici metri canunt hymnum de die judicii.

Die Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi besagen:

Ammonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rithmice vel metrice psallamus.... Quomodo ergo Toni deponantur, in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim Tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam Toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura. Si vero convenerit in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin

Digitized by Google

autem, juxta melodiam Toni, cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium Tonorum, Musica in finalibus Versuum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat,et hoc maxime in Psalmodia. (Abgedr. bei Gerbert, Scriptores I. S. 6 und 7.)

Diese Vorschrift der Instituta patrum über das Sophistizieren von Accenten wäre widersinnig, wenn nicht numeros gesungen wäre.

Nach Schubiger, S. 17. sagt Alcuin von Sulpicius, dem Lehrer an der Hochschule Karls des Grossen zu Aachen:

Instituit pueros Idythun modulamine sacro
Utque sonos dulces, decantent voce canora
Queis pedibus, numeris, rhythmo stet musica, discunt.

Aurelianus Reomensis (wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 9. Jahrh.) schreibt in Bezug auf den Gesang: Rhythmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum, atque a censura dijudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina. Unde illud: Rex aeterne Domine, Rerum creator omnium. ad instar metri jambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est Rhythmica modulatione. Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione; rhythmus vero est modulatio sine ratione, et per syllabarum discernitur numerum. Metrica est, quae mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa heroicum, elegiacum, sapphicum, et caeterorum metrorum. Nam ipsius cantilenae vox si recto canitur tramite, per ordinem discurrit pedum. (Abgedr. bei Gerbert, Scriptores I. S. 33).

Höchst willkommen ist eine Stelle der „Scola enchiriadis de musica“, deren älteste vorhandene Handschrift (Cod. 325 der Bibl. von Valenciennes) aus dem Kloster St. Amand am Elnon stammt. Die Zeit ihrer Ab-

Digitized by Google

fassung ist ungewiss[50]). Die für uns wichtige Stelle lautet: „Nunc deinde quae pro exornatione melodiae donante Deo dicenda sunt, prosequemur. Ac inprimis videndum, ut numerose quodlibet melum promatur. Discipulus: Quid est numerose canere? Magister: Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae, attenditur; ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua cepit .... Abgedr. bei Gerbert, Scriptores I S. 182 b und 183 a; Schubiger S. 17).

In gleichem Sinne spricht sich auch die Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis

---

[50]) Man schrieb dies Werk jahrhundertelang dem St. Amander Mönche Hucbald zu, der zu der Zeit, als die Eulalialieder in jenem Kloster gedichtet wurden, Schulvorstand desselben war. Wenngleich Hucbalds Autorschaft nach den Darlegungen von J. Mangeart (Catalogue des manuscrits de la Bibl. de Valenciennes, Paris 1860, S. 334 und 35) und von Hans Müller (Hucbalds echte und unechte Schriften, Leipzig 1881) als ausgeschlossen erscheinen muss, so ist andrerseits auch Mangearts Ansicht, dass das Werk dem St. Galler Mönche Notker Balbulus zuzuschreiben sei, irrig. Hans Müller verlegt die Entstehung der Schrift ins 10. Jahrh.; doch wirken seine Ausführungen in diesem Punkte nicht sehr beweisend.

Die St. Amander Handschrift ist keinesfalls das Original; sie ist eine Abschrift, in der noch einzelne Sachen nachgetragen werden sollten. Die Handschrift nennt als Verfasser des Werkes einen Abt Nogerus, „a venerabili abbate Nogero elaboratum". Ein St. Amander Abt dieses Namens ist geschichtlich nicht bekannt; doch muss er existiert haben, da sich in einem Codex dieses Klosters (jetzt Cod. 162 der Bibl. von Valenciennes) auf fol. 199 a die nachstehende Stelle befindet:

Orate pro nostris Nochero abb. Goderando abb. Jocelino abb. etc. pro presbyteris Balduino monacho. Milone monacho etc.

Gozlin (Jocelinus) war ca. 880 Abt; Milo starb 872. Aus der Reihenfolge der Namen lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen, dass Abt Nocher oder Noger vor Gozlin gelebt hat.



Digitized by Google

aus: Omnia, quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant . . . . Haec qualiacumque de psalmorum melodiis et aequitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi, non praejudicans illis, qui easdem modulationes licet aliter, non minus tamen bene, et fortasse melius habent. Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere." (Gerbert, Scriptores I, S. 227 u. 228.)

Die erste Nachricht vom Gesange in Tönen von gleicher Dauer erhalten wir von Berno, 1008—1048 Abt von Reichenau. Er eifert gegen die neue Singweise:

Neque audiendi sunt, qui dicunt, sine ratione omnino consistere, quod in cantu aptae numerositatis moram nunc velociorem, nunc vero facimus productiorem: si grammaticus quilibet te reprehendit, cur in versu eo loci syllabam corripias, ubi producere debeas, nulla alia causa naturaliter existente, cur magis eam producere debeas, nisi quia antiquorum ita sanxit auctoritas; cur non magis musicae ratio, ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, succenseat quodammodo, si non pro qualitate locorum observes debitam quantitatem morarum? Si aliquando offendere te potuit male prolatum, quod est extra te, quanto magis, quod est infra (intra?) te? non enim grammatica, sed musica hominem consistere percepimus: quod, ut viri eruditissimi verbis utar, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit. Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium et longorum sonorum copulatione componitur cantus: et velut in hexametro versu si legitime currit, ipso sono animus delectatur. At si verso ordine in penultimo spondaeum, in ultimo dactylum admittit, vel siquis in secundae conjugationis verbo acuto accentu in antepenultima pro-

Digitized by Google

nunciat ita: dócete, vel in tertia conjugatione in penultima circumflexo: legite, omnino ipsa auditus novitate tabescit: sic in cantilena ex veterum auctoritate apta et modesta modulationum coaptatione conjuncta, tota animae corporisque compago delectatur, sicut econtrario ab audiendi voluptate se suspendit, siquid in ea depravatum sentit. (Gerbert, Scriptores II. S. 77. Schubiger, S. 17).

Berno ist ein klassischer Zeuge. Vor seiner Ernennung zum Abt von Reichenau war er Mönch des Klosters St. Gallen, der Hauptpflanzschule des römischen Gesangs diesseits der Alpen. Dorthin hatte zur Zeit Karls des Grossen der römische Kirchensänger Romanus, der Begründer der berühmten St. Galler Sängerschule, eine authentische Abschrift des Gregorianischen Antiphonars gebracht. In St. Gallen lernte Berno den echten Gregorianischen Gesang, und Berno sang — numerose. In Bernos Ausführungen lesen wir zwischen den Zeilen den Grund des Aufkommens der neuen Gesangsweise. Das erwachende grammatische Gewissen sträubte sich dagegen, die Psalmen und andere kirchliche Gesänge mit sophistizierten Accenten zu singen; die neue Singweise ermöglichte richtige Wortbetonung und verlangte auch nicht, dass Silben unterdrückt wurden. Dass aber Gregor der Grosse aus Rücksicht auf die Regeln des Donatus eine Änderung des Kirchengesanges vorgenommen haben sollte, ist ausgeschlossen. Wie er über die Rücksichtsnahme auf die Grammatik dachte, hat er in seiner Vorrede zu den Moralia aufs unzweideutigste ausgesprochen: non metacismi collisionem fugio, non barbarismi confusionem devito, situs motusque etiam et praepositionum casus servare contemno, quia indignum vehementer existimo, ut verba coelestis oraculi restringam sub regulis Donati.

Nach Bernos Zeit ging es dann rasch bergab mit dem numerosen Gesang. Zwar schreibt Guido von Arezzo (gest. 1054) noch: Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur .... (Gerbert, Scriptores II, S. 16b), aber noch ist das Jahrhundert nicht ganz verflossen, als Aribo den numerosen



Digitized by Google

Gesang als längst erstorben bezeichnet: Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c. t. m. reperimus persaepe, quae celeritatem, tarditatem mediocritatem, innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quae consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. (Gerbert, Scriptores II. S. 227 a. Schubiger, S. 17).

**B. Zu Bartschs Methode, den Rhythmus älterer Sequenzenverse festzustellen.**

Auf S. 38 war es als fehlerhaft bezeichnet, den Rhythmus eines rhythmischen Verses in der Weise festzustellen, dass man vom Schluss des Verses ausgehend die Ikte einzeichne. Dass Bartsch in dieser Weise verfuhr, geht aus „Sequenzen" S. 83 hervor: „Da man, vom Schlusse ausgehend, den Rhythmus der accentuierenden Verse bestimmt, so" etc.

Infolge seiner Methode hat Bartsch Verse falsch gelesen, von denen man glauben möchte, es sei fast unmöglich. So teilt er uns mit, dass in dem Doppelverse:

Núbium cúrsus ventórum volátus fúlgurum córruscátió,
ét tonítruum sónitus dúlce cónsonent símul állelujá.

véntorúm, sonítus und allélujá betont werde, und im Verse:

Núnc vos o sócii cantáte laetántes állelujá

stellt er die Betonung cántaté fest.

Sehen wir von dem Falle ab, in dem alle Verse eines Gedichts mit einsilbigem Worte endigen, so müssen nach den Accentgesetzen der lat. Sprache sämtliche Verse am Schluss die Wortbetonung — ∪ ∪ oder — ∪ aufweisen. Es wären also unter Benutzung des Nebentons nur die rhythmischen Ausgänge — ∪ oder — ∪ — möglich. Der Ausgang — ∪ ∪ — aber liesse sich nur durch sophistizierte Accente herstellen. Nun berichten uns aber die Instituta patrum (vergl. S. 18), dass fast bei allen melodischen Ausgängen (fere omnium tonorum) Silben unterdrückt oder Accente sophistiziert werden; zum mindesten weist dies doch darauf-

Digitized by Google

hin, dass der rhythmische Ausgang häufig nicht — ◡ — oder ◡ — ◡ war; ja, aus fere omnium liesse sich vielleicht sogar folgern, dass diese Ausgänge seltener waren als — ◡ ◡ —. Diesen Versausgang konnte Bartsch bei den Sequenzen infolge seiner Methode nicht auffinden. Sieht man von sporadisch auftretenden Daktylen ab, so sind alle Sequenzenverse nach seinen Feststellungen trochäische oder jambische Taktreihen.

Nur einmal ist Bartsch von seiner Methode abgewichen, nämlich beim Eulalialiede; hier hat er, wie aus „Sequenzen", S. 168 hervorgeht, am Versschluss nicht: Euláliāē, cíthará, préciúm, martýriúm, sondern ēúlaliāē, cithará, preciúm, mártyriúm gelesen. Im Eulalialiede, dessen Verse er für rhythmische hielt, war ihm also die Thatsache unmittelbar vor Augen gerückt, dass im lateinischen rhythmischen Verse nicht die Wortaccente des Schlusswortes bestimmend für den Rhythmus sind, sondern dass umgekehrt der Rhythmus des Verses darüber entscheidet, mit welcher Iktstellung das Schlusswort zu lesen ist. Wer aber die A-Verse der lat. Eul. für metrische hält, dem geben die rhythmischen A-Verse der Sequenz Dom. und die Verse 1a und b der franz. Eul. mit ihren Schlusswörtern ēúlaliá und animá den Beweis für die Richtigkeit des Vorstehenden. Man bestimme doch den Rhythmus dieser Verse einmal vom Schlusse ausgehend:

Dóminus cāēli réx et cónditor
Máris et térrae fómes et āúctor
Būóna pulcélla fút eulália,
Bel ávret córps bellezōūr ánima.

Und das alles soll nach dem Tonsatze von

Cántica vírginis ēúlaliāē

gesungen sein?

Die Sache liegt folgendermassen. Hat der Vers 3/4 Takt, so lesen wir ēúlaliāē, hat er 2/4 Takt, euláliāē.

Wörter von der Form „eulaliae" finden sich nicht selten in den Versschlüssen von Sequenzen, z. B. in den

Digitized by Google

von Bartsch, „Sequenzen“ S. 95 angeführten 10 Versen einer Sequenz auf den heil. Colomannus. Wir begegnen dort: sollemnia, fidelia, innocentia, nocentia, sequipeda, vestigia, fastigia, obprobria. Dem suavissona cithara des Eulalialiedes am Versschlusse entspricht hier supplicii genera. Hier hat Bartsch nun nicht analog dem Eulalialiede sóllemniá und súpplicií generá, sondern sollémniá und súpplicíi génerá gelesen und dementsprechend dann die Verse für 12silbige jambische Verse erklärt:

per béatí Colómanní sollémniá $^2/_4$ Takt.

Hätte er dagegen die Ikten des Schlussworts nach dem Rhythmus des Verses bestimmt, so hätte er gefunden, dass die Lesung sóllemniá geboten sei:

per beáti Colománni sóllemniá $^3/_4$ Takt.

Nach Bartsch lauten also die Verse:

per béatí Colómanní sollémniá
cunctís pié peténtibús fidéliá.
o quális víri sáncti ínnocéntiá
qui múndi sprévit lāēta vél nocéntiá
mitís et húmilís Jesú sequípedá.
clarús herés fit Jérosólymípetá.
actú sequítur dóminí vestígiá
patíbuló petít polí fastígiá,
nec fécit próximó suó oppróbriá
perpéssus múlta súpplicíi génerá.

Das ist also klarster $^2/_4$ Takt, jeder Vers zu 6 Takten. Nun schlage man in mässig langsamem Tempo $^3/_4$ Takt und lese dann nach nachstehender Takteinteilung, indem man Per be- als Auftakt behandelt, und á den ersten Niederschlag gibt, genau im Takt:

Per be-|áti Colo-|mánni | sóllemni-|á, cunctis | píe pe-| peténtibus | fídeli|á, o qualis | víri | sáncti in-|nócenti-|á, qui mundi | sprévit | lāēta vel | nócenti-|á, mitis et | húmilis | Jésu | séquipe-|dá, clarus | héres fit | Jéroso-|lýmipe-|tá, actu | séquitur | dómini | véstigi-|á, patibu-|ló petit | póli | fástigi-|á, nec fecit | próximo | súo | ópprobri-|á perpessus | múlta | súpplici-|í gene-|rá.

Digitized by Google

Im Verse abgesetzt ergiebt dies Viertakter mit Auftakt:

per beáti Colománni sóllemniá.
cunctis píe peténtibus fídeliá.
o qualis víri sáncti innócentiá.
qui mundi sprévit lāēta vel nócentiá.
mitis et húmilis Jésu séquipedá
clarus héres fit Jérosolýmipetá.
actu séquitur dómini véstigiá
patibuló petit póli fástigiá.
nec fecit próximo súo ópprobriá
perpessus múlta súpplicií generá.

Hier finden wir also in allen Versschlüssen — ∪ ∪ —; gerade wie im Eulalialiede sind eine Anzahl zweisilbiger und dreisilbiger Wörter ohne Ikt. Dass sie nichtsdestoweniger betont werden können, ist S. 40 bis 43 nachgewiesen; nur muss der Accent vornehmlich durch Hochton und nicht durch Druck — das Kennzeichen des Ikts — bewirkt werden. Die Verse haben eine grosse Ähnlichkeit mit den B-D-E-Versen des Eulalialiedes; hier wie dort beruht die Variation hauptsächlich in der verschiedenen Zahl der Silben, welche zum Auftakt verwendet werden.

---

## Druckfehlerberichtigung.

S. 11 Z. 12 statt ὀperāē l. ὀperāē.
S. 23 Z. 6. 7. 8. Taktstrich vor Beginn des 5. Takts fehlt.
S. 27 Z. 26 statt conhaereat l. cohaereat.
S. 49 Z. 6 am Schluss der Zeile ist hinzuzufügen: den beiden ersten Takten von:
S. 54 Z. 6 statt S. 47 l. S. 48.
S. 63 Z. 7 l. con sellīērs.
S. 63 Z. 4 von unten statt avúisset l. avūsset.
S. 96 Z. 18 l. Voraufschicken.

---

Digitized by Google

# INHALTSVERZEICHNIS.


Seite.

I. Die Nachbildungen der lat. Eulaliasequenz. Die A-Verse. Der Aufbau der lat. Eulaliasequenz . . . . . 5

II. Sequenzenmelodie und Sequenzentext . . . . . 16

III. Die Unrichtigkeit der bisherigen Verslesung. Die lat.C-Verse und die Versschlüsse . . . . . 29

IV. Einiges aus der Rhythmik. Die B- E- D-Verse und deren Spielarten . . . . . 37

V. Die Versgliederung und die Versgrundtypen des lateinischen Eulalialiedes . . . . . 64

VI. Wert des französ. Eulalialiedes in Bezug auf Inhalt und Form . . . . . 69

VII. Die Spielarten der Verse und die Versschlüsse des französ. Liedes . . . . . 78

VIII. Der gesangliche Vortrag des franz. Eulalialiedes . . . . 83


## ANHANG.


A. Die Legende vom nichttaktmässigen Gregorianischen Gesang 111

B. Zu Bartschs Methode, den Rhythmus älterer Sequenzenverse festzustellen . . . . . 116


Digitized by Google

## Berichtigungen.

(Fortsetzung von Seite 119.)

S. 30 Z. 20 statt: vierzehn l. dreizehn.
S. 31 Z. 4 v. unten statt: Auch die fünf l. Auch die zwei.
S. 37 Z. 13 Am Zeilenanfang schiebe ein: frz. Eul. D.
S. 56 Z. 2 hinter haben sollte füge hinzu: [31]). Dagegen ist in Z. 20 die Ziffer [31]) zu streichen, denn die Fussnote 31 bezieht sich nicht auf den richtig betonten Vers

chi réx eret | acéls dis || sóvre pagīēns,

sondern auf den falsch betonten

chí rex éret ácels dís | sóvre pagīéns.

S. 64 Z. 7 von unten statt: vor die zweitletzte Silbe l. hinter die zweite Silbe.
S. 70 Z. 8 statt: und der Fürbitte l. um Fürbitte.
S. 73 Z. 10 v. unten statt: pagiéns l. pagīéns.
S. 107 Z. 24 statt: Enz (10a) l. Enz. und arde (10a).
S. 112 Z. 10 statt: Hochschule l. Hofschule.

## Zu den Tafeln.

Tafel II. Der Schluss des Eul. Verses 11b ist nach einer von mir im Jahre 1896 in Valenciennes gemachten Zeichnung:

Tafel V. Vis fidei, Vers 15. In der Cäsur hinter dem Worte sileo befindet sich in der Handschrift ein sehr deutlicher Punkt, der auf Tafel V durch einen unglücklichen Zufall ausgeblieben ist. In der Abbildung auf S. 42 ist er sichtbar; desgl. in M. Enneccerus, d. ält. deutsch. Sprachdenkm. Taf. 43. Auch in Mangearts Catalogue etc. S. 125 ist der Punkt gezeichnet. Alle übrigen Verse (im ganzen 30) haben keinen Punkt in der Cäsur. Innerhalb des Verses befinden sich nach Mangeart nur die beiden Punkte vor und hinter ó in Vers 15, ferner der Punkt hinter tibimet in Vers 17, und endlich noch ein Punkt in Vers 24:

Rus nive qui pingit frigore. vaere rosis
Qui volucres rutilis caelos illuminat astris.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google